تاریخ سینما

نوشتهٔ آرتور نایت
ترجمهٔ نجف دریابندری

تاریخ سینما

نوشتهٔ

آرتور نایت

ترجمهٔ

نجف دریابندری

شرکت سهامی کتابهای جیبی
وابسته به مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۹۱

نایت، آرتور Knight, Arthur.
تاریخ سینما/ نوشتهٔ آرتور نایت؛ ترجمهٔ نجف دریابندری. ـ تهران: امیرکبیر، کتابهای جیبی، ۱۳۷۷.
۴۴۶ ص.: مصور، عکس.
ISBN 978-964-303-029-2
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: The Liveliest art: a Panoramic history of the movies.
چاپ قبلی: کتابهای جیبی، فرانکلین، ۱۳۴۸.
چاپ نهم: ۱۳۹۱.
۱. سینما ـ تاریخ. الف. دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ ـ ، مترجم. ب. عنوان.
۲ ن ۱ آ /۵/ ۱۹۹۳ PN ۷۹۱/۴۳۰۹
۱۳۷۷
کتابخانهٔ ملی ایران ۱۸۲۱۹ـ۷۷م

شابک: ۲ـ۰۲۹ـ۳۰۳ـ۹۶۴ـ۹۷۸

سرکت سهامی کتابهای جیبی
وابسته به مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران: خیابان جمهوری اسلامی، میدان استقلال، صندوق پستی: ۴۱۹۱ـ۱۱۳۶۵
تاریخ سینما
© حق چاپ: ۱۳۴۰، ۱۳۹۱، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر www.amirkabir.net
نوبت چاپ: نهم
نویسنده: آرتور نایت
مترجم: نجف دریابندری
چاپ و صحافی و لیتوگرافی: چاپخانه سپهر، تهران، خیابان ابن‌سینا (بهارستان)، شمارهٔ ۱۰۰
شمارگان: ۱۰۰۰
بها: ۷۹۰۰۰ ریال

همهٔ حقوق محفوظ است. هرگونه نسخه‌برداری، اعم از زیراکس و بازنویسی، ذخیرهٔ کامپیوتری، اقتباس کلی و جزئی (به‌جز اقتباس جزئی در نقد و بررسی، و اقتباس در گیومه در مستندنویسی، و مانند آنها) بدون مجوز کتبی از ناشر ممنوع و از طریق مراجع قانونی قابل پیگیری است.

فهرست

عنوان	صفحه
مقدمه	۱
۱. هنری به دنیا می‌آید	۵
ماشین بهتر دیدن	۸
تآتر صحنه را می‌سازد	۱۷
ظهور فیلمهای داستانی	۲۲
به سوی سینمای بین‌المللی	۲۶
اولین فیلم هنری	۲۹
د.و.گریفیث پدر فن فیلم	۳۲
تهیه کنندهٔ خلاق	۴۱
سلطان کمدی آمریکایی	۴۴
چارلی چاپلین و پیدایش ستارگان	۵۱
سینما صنعت بزرگی می‌شود	۶۰
۲. رشد هنر سینما	۶۷
عصر طلایی آلمان	۶۸
سایهٔ کالیگاری	۷۱
فیلمهای خیابانی مورنو ودوربین متحرك	۷۳
پابست و نفوذ فروید	۷۹
آغاز سینمای نو در روسیهٔ شوروی	۸۵
اصول پیوند فیلم ورتوف و کولشوف	۸۷
پودوفکین وحماسهٔ فردی	۹۰
ایزنشتاین و خماسهٔ توده‌ها	۹۴
استفاده شاعرانهٔ داوژنکو	۱۰۴
انحطاط سینما بعد ازجنگ در انگلستان وایتالیا	۱۱۰

عنوان	صفحه
افول سینمای اسکاندیناوی	۱۱۳
تجدید حیات فرانسه	۱۱۷
کارل درایر	۱۲۴
پیشروان سینما در اروپا	۱۲۷
۳. هالیوود، از ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰	۱۳۸
گناه و رسوایی	۱۴۲
دومیل واخلاق جدید	۱۴۷
هالیوود «هنر» وارد می‌کند	۱۵۱
«کوبوی» ها و دلقکها	۱۵۵
چاپلین ولوبیچ	۱۶۴
طبقه‌بندی کارگردانان	۱۷۰
یاغی: فون اشتروهایم	۱۷۴
کارگردان شاعر: رابرت فلاهرتی	۱۸۱
سازش فون اشترن‌برگ	۱۸۴
پایان دورهٔ صامت	۱۸۸
۴. سینما زبان بازمی‌کند	۱۹۱
گذشتن از سد صوت	۱۹۴
استبداد صدا	۱۹۸
ارنست لوبیچ، آزادکننده دوربین	۲۰۳
رنه کلر: استاد صدا	۲۰۸
روبن مامولیان: کاوشگر زمینهٔ تازه	۲۱۱
اشکال نو، شیوه‌های نو	۲۱۵

عنوان	صفحه

برادران مارکس و و. ك. فیلدز	۲۲۱
آستر و هیچکاك، کمال و سبك	۲۲۵
سناریو وستارگان	۲۲۹
هنر فیلم ناطق	۲۳۵
۵. راههای جهانی	۲۵۸
فرانسه: تردید و نومیدی	۲۵۹
آلمان، فیلمهای تبلیغاتی	۲۶۷
شوروی وهمراهانش	۲۷۶
انگلستان وسنت فیلم مستند	۲۸۵
سیر رئالیسم نو در ایتالیا	۳۰۳
هنر کلاسیك سینمای ژاپون	۳۱۷
نظری به‌جاهای دیگر	۳۲۳
۶. تحولات سینمای امریکا	۳۲۹
اعتلای فیلم مستند	۳۴۵
فیلمهای هنری و پیشروان نو	۳۵۷
مهر استودیو	۳۷۳
۷. رقابت تلویزیون	۳۸۱
۸. سینمای آینده	۳۹۸
فهرست فیلمها	۴۲۹

مقدمه

سرچشمهٔ این‌کتاب سخنرانی سه ساعته‌ای بودکه من در بعد از ظهر گرمی در دانشگاه مینسوتا Minnesota در مینیاپولیس Minneapolis ایرادکردم. در این سخنرانی قصد من این نبود که سرگذشت سینمارا نقل‌کنم، بلکه می‌خواستم نقاط اوج این سرگذشت را نشان دهم. به این منظور قطعاتی از فیلمهای برجستهٔ تاریخ سینما را گردآورده بودم. «دزدی بزرگ قطار راه‌آهن» The Great Train Robbery یکی از نخستین فیلمهای‌گریفیث Griffith است. یك‌حلقه ازفیلم«آخرین خنده» The Last Laugh قسمت پلکان اودسا از فیلم «پوتمکین» Potemkin ورود به صحنهٔ‌گرتاگار بودر«آناکریستی» Anna Christie، وحتی رقص وآواز فردآستر درفیلم «آسمان‌آبی» Blue Skies ازآن جمله بود. درنتیجه برای هرنکته‌ای‌که درضمن سخنرانی مورد بحث قرار می‌دادم مثالی داشتم. (وحالا به جرئت می‌توانم بگویم‌که ضرب‌المثل قدیمی چینی‌که می‌گوید یك تصویر برابر ده‌هزارکلمه است چندان‌گزافه نیست.) تبدیل سخنرانی به‌کتاب اندیشهٔ روبن مامولیان Rouben Mamoulian کارگردان برجستهٔ آمریکایی بودکه خود نیزآن هفته در دانشگاه سخنرانی می‌کرد و حوصله و تحمل این را داشت‌که تمام سخنرانی را گوش‌کند.مامولیان تخم این‌کتاب راکاشت؛ ویکتورویبرایت Victor-Weybright ازبنگاه‌نشرنیوآمریکن‌لایبرری New American-

Library آن را آب داد تا این نهال به بار آمد.

گمان نمی‌کنم‌که هیچکدام از ما در آن موقع می‌دانستیم نتیجهٔ این کار چه خواهد بود. من مطمئنم‌که ماموليـان جزوه‌ای نازك و آقای ویبرایت کتابی کوچك درنظر داشتند. من ازسال ۱۹۵۰ تا آن هنگام در «انستیتوی فن فیلم» Institute of Film Technique در کالج شهر نیویورك New-York City College تـاریـخ سینما درس می‌دادم و به نظرم رسید یادداشتهای مختصرم را می‌توانم قدری بسط و توسعه دهم، دوسال بعد نسخهٔ خطی کتاب به دویست هزار کلمه می‌رسید. البته زدن شاخ وبرگـــ، و درنتیجه نوشتن این مقدمهٔ توضیحی، لازم بود زیرا هنگام زدن شاخ و برگـــ و نوشتن کتاب متوجه شدم که مطالب مهمی ناچار از قلم خواهد افتاد.

از آنجا که موضوع بحث ما، داستان تکامل یك هنر است ناچار از تکرار شایعات هرزه در بارهٔ شخصیتهای سینمایی یا زد وبندهـای «پشت دوربین» که اغلب به جای تاریخ سینما گرفته می‌شود خودداری کرده‌ام. و نیز ناچار از یادکردن بسیاری از فیلمهایی‌که محبوبیت و قبول عام داشته‌اند ـ و اغلب فیلمهـای محبوب خود من نیز هستند ـ اگر سهم آنها در پیشرفت و نمو هنر سینما قابل اغماض باشد، دوری جسته‌ام، زیرا نخواستم ایـن کتاب مجموعـهٔ نامهای فیلمهای معروف باشد.

از این مهمتر آنکه می‌بایست برخی ازرشته‌های بسیارمعروف و مؤثر وشناختهٔ سینما را نادیده بگیرم. مثلا «مضحك قلمی» شایستهٔ کتاب جداگانه‌ایست، وچند جمله یا حتی فصل کاملی‌که در اینجا به‌آن اختصاص داده شود، نارسا خواهـد بود. با استناد به اینـکه «مضحك قلمـی» سیر تکامل مستقلی داشته، توانستم فقدان آن را درمیان ایـن صفحات برای خود توجیه‌کنم. از طرف دیگر استفادهٔ روز افزون از سینما در زمینه‌های آموزشی، صنعتی، تجارتی، وتربیتی، نمایندهٔ رشتهٔ مستقلی درفن فیلم نیست، بلکه امکانات آن ابتداء در زمینهٔ فیلمهای داستانی یا مستند،کشف شده وسپس در زمینه‌های دیگر به منظورهای گوناگون منطبق‌گشته‌اند. نوشتن کتب جداگانه‌ای در زمینهٔ «تاریـخ» این گونه فیلمها ممکن است بی‌مورد نباشد، ولی فکرمی‌کنم‌که دربارهٔ

«هنر» آنها به قدر کافی در این کتاب بحث شده باشد.

متأسفانه باید اقرار کنم که جنبه‌های مختلف این هنر در این صفحات تماماً مورد بحث قرار نگرفته‌اند. چون بحث خود را بیشتر در پیرامون موضوع کارگردانی فیلم متمرکز ساخته‌ام، ناچارنتوانسته‌ام چنان‌که باید به مسائل گوناگون دیگر، مانند موسیقی فیلم، نوع خاص بازیگری سینمایی، امکانات تازهٔ صدای فیلم، و روابط چند جانبهٔ تهیه کننده و فیلم بپردازم. در عوض امیدوارم که سیر تکامل هنری سینما به وضوح بیشتری تشریح شده باشد. و اگرچنین نباشد پیداست که قصور از من است. هنگام نوشتن این‌کتاب، هرچه پیش می‌رفتم بیشتر معتقد می‌شدم که فقط اکنون، که سینمای ناطق نیز به اندازهٔ سینمای صامت عمرکرده است، می‌توان منظره‌ای کامل و واقعی از این یگانه «هنر ـ صنعت» در برابرخود مجسم‌کرد.

قصد من این بوده است‌که این تکامل را تاحد امکان به سادگی وضوح نقل‌کنم. بنابراین محور اصلی کتاب را روی فیلم‌هایی قرار داده‌ام‌که به نظرمن‌کلید فیلمهای دیگرند، یعنی فیلمهایی‌که محصول نهضتی‌جدید یا روشی خاص به نظر می‌آیند. خوشبختانه برایم میسرشد به‌کمك فیلمخانهٔ موزهٔ هنرنو، Museum of Modern Art Film Library بنگاه‌جورج‌ایستمن، George Eastman House فیلمخانهٔ فرانسه Cinematheque Francaise و مؤسسهٔ سینمایی بریتانیا British Film Institute اغلب فیلمهای قدیمی را مجدداً ببینم. و در اینجاکوشیده‌ام‌که تاآنجا که مقدور است این فیلمها را پیش چشم خواننده مجسم‌کنم. ولی ازآنجا که نسخه‌های ۱۶ میلیمتری بسیاری از این فیلمهارا می‌توان برای تماشا به دست‌آورد، به خاطرم‌گذشت‌که می‌توان با دادن صورت منابع آنها، دامنهٔ تازه‌ای به کتاب افزود. این فیلمها می‌توانند تصویرهای زنده‌ای برای صفحات کتاب باشند. به این جهت از سیسیل استار Cecile Starr مدیربخش‌سینمایی مجلهٔ Saturday Review، برای‌کمکی‌که درتهیهٔ «فهرست فیلمها» وصورت توزیع کنندگان آنها کرده است بسیار متشکرم. اکنون‌که موضوع تشکر درمیان است میل دارم از ویکتور ویبرانت که باحوصلهٔ تمام ناظرتغییرشکلهای پی‌درپی

این‌کتاب بود، ومرا درکارم تشویق می‌کرد، سپاسگزاری‌کنم. ازشارلوت پینتر Charlotte Painter وآرابل‌پورتر Arable Porter به خاطر کاردانی و مهارتی‌که درکار بس دشوار چاپ و انتشار این‌کتاب به خرج دادند، و سرانجام از زنم‌کولت Colette،که حاضرنبود حتی یك جمله‌که‌برایش کاملا روشن نباشد دراین‌کتاب راه یابد، سپاسگزارم. کولت نمایندهٔ همهٔکسانی بودکه این کتاب برایشان نوشته شده است - همهٔ کسانی‌که سینمارا دوست می‌دارند ومی‌خواهندآن را بهتر بشناسند ولی بارسنگین اصطلاحات فنی یا زبان خاص متخصصان «سینه‌کلوب» را بردوش نکشند.

۱
هنری به‌دنیا می‌آید

بیش از نیم قرن است که درسراسرجهان مردم سینما می‌روند و جادوی مرموز تصاویر زنده‌ای‌که درتالاری تاریك روی پرده پدیدار می‌شود، آنهارا مسحورمی‌کند. می‌روند تفریح‌کنند، لذت ببرند، مانند وقتی که کتاب می‌خوانند یا به موسیقی گوش می‌دهند. ولی دربارهٔ موسیقی وکتاب، به عنوان هنر بحث می‌شود، حال‌آن که سینمارا فقط سینما می‌دانند. اصولا شرایط و اوضاع سهل و سادهٔ دیدن فیلم، سینما را امری سرسری جلوه می‌دهد. چنان سرگرم‌کننده وچنان عادی است که نمی‌توان‌آن را «هنر» دانست. و بنابراین اگر سینما ریشه دوانده است به سبب شاهکارهای هنری‌اش نیست، بلکه طرز نقل داستان و نمایش زندگی درسینما؛ هم دل تماشاگر وهم تخیل اورا برمی‌انگیزد. و این علاقهٔ استوارهمهٔ تماشاگران به سینما به عنوان سینما است‌که انگیزهٔ اصلی کارگردانان، تهیه کنندگان و مخترعین بوده و سبب شده است که اینها فیلم سینما را از صورت خام و لرزان نخستین به کمال فنی و قدرت عاطفی امروزی‌اش برسانند. درطی شصت سال آزمایش و خطا، وساختن فیلمهای پرمنفعت وپرضرر، دستگاه نوظهورسال۱۸۹۵ رفته رفته به «هنرقرن بیستم» تبدیل شده است.

درتاریخ سینما، زمان حاضر- با «سکوپ» های نو به نو، و

پرده‌های پهن، وفیلمهای جدیدش ـ از قضا قرینهٔ زمان پیدایش سینما است. درسال۱۸۹۵ میلادی در امریکا و انگلستان وفرانسه وآلمان انواع مختلف دوربینهای فیلمبرداری وسینما تقریباً در یك زمان پیدا شدند. این دستگاهها اسمهای عجیبی داشتند از قبیل کینتوسکوپ Kinetoscope، ویتاسکوپVitascope، بایوسکوپBioscope یا سینماتوگراف Cinématographe. ولی همهٔ آنها کاری شگفت می‌کردند، یعنی تصویر سیاه و سفید اشخاص زنده‌ای را در دنیای آشنا و واقعی نشان می‌دادند. در سال۱۹۲۹ میلادی، هنگامی‌که فیلم ناطق درصنعت سینما تحول پدید آورد، بازهم اختراعات بیشماری مانند، ویتافون Vitaphone، موویتون Movietone، سینفون Cinephone، فوتوفون Photophone و بخصوص کلانگ فیلم Klangfilm در اروپا، به ظهور رسید. و این‌بار نیز همهٔ آنها برای یك هدف به کار می‌رفتند، و آن نشان دادن تصویر بود همراه با صداهایشان.

درطول تاریخ‌کوتاه سینما انسان به موج خروشان این تغییرات فنی برمی‌خوردکه به روی زمینهٔ کار می‌ریزند، شکل آن را تغییر می‌دهند، و برای هنرمندان مشکلات تازه‌ای ایجاد می‌کنند. در حقیقت تاریخ سینما به طورکلی عبارت است از شرح‌کارهای کارگردانان‌که با استعمال دستگاههای تازه راههای نوی برای ساختن فیلمهای مهیج و سرگرم‌کننده برای تماشاگران پیدا کرده‌اند. بعضی وسیلهٔ کارخود را همچنان که هست به بهترین وجهی به کار می‌برند، و بعضی تخیل و کاردانی خود را به‌آن می‌افزایند تا هنری گویاتر و مؤثرتر به‌وجود آورند. نوابغ انگشت شماری نیز راههای تازه‌ای برای به کار بردن دوربین فیلمبرداری وروشهای‌نو برای پیوندکردن«نما» ها (shots) و وظایف تازه‌ای برای هنرپیشه‌ها و دکورها و صدای فیلم می‌یابند و دیدآنها جریان خلق فیلم را به کلی عوض می‌کند.

شگفت آنکه دراین جستجوی بی پایان واقعیت، سازندگان فیلم ومخترعین سینما دوش به دوش هم پیش می‌روند. صدا و رنگ وفیلم سه بعدی و حتی همان اختراع عکس متحرك نتیجهٔ کوششی بود که متخصصین فنی برای واقعی‌تر ساختن عکسهای دوربین عکاسی به‌کار

می‌بردند. هنرمندان با هرنوع ابزاری‌که مخترعین درمراحل مختلف تحول سینما در اختیارشان می‌گذاشتند، کار می‌کردند. وهمیشه به دنبال واقعیتی‌که درپشت ظواهرنهفته است می‌گشتند. نخست به محدودیتهای خارجی وسیلهٔ کار خود برمی‌خوردند. وسپس می‌کوشیدندکه‌به وسیلهٔ فنون مختلف براین محدودیتها غلبه کنند. از ابتدای پیدایش فیلم ناطق تا چند سال «صدا» به سختی مورد تنفر بود. زیرا کارگردانان دورهٔ صامت شیوهٔ دقیق و بسیار گویائی پدیدآورده بودندکه به خوبی می‌توانست سکوت اجباری فیلم را جبران کند. بی‌شك مقداری از انزجاری که امروزه نسبت به پرده‌های پهن ابراز می‌شود ناشی از این است‌که ازامکانات و«مایهٔ» پرده‌های معمولی هنوزتاسرحد امکان استفاده نشده است.

بهر حال اختراعات سینما و پیشرفتهای فنی آن در دست هنرمندان نیست . اغلب مخترعین تنها وخارج ازمحیط صنعت سینما کار می کنند.کشفیات آنها بعداً به وسیلهٔ تجار سینمایی یا «دفتر بها»[1] که بیشتر به فکر ثبات مالی هستند تاتوفیق هنری، وارد سینما می‌شود. این‌کارپردازان و مدیران خوب می‌دانند که بزرگترین پیروزی کارگردان، اگر کسی برای تماشای آن نرود، به کلی بی‌معنی است . و جملهٔ مشهور « صنعت سینما هیچ دردی ندارد که فیلمهای خوب نتوانندآن را درمان‌کنند.» که درمحیط صنعت سینما ورد زبانهااست. مصداق ندارد.

درسالهای ۳۰ ـ ۱۹۲۵ که فروش گیشه‌ها تنزل کرد ، تهیه کنندگان دیوانه‌وار به فیلمهای ناطق‌روی‌آوردند، ودرسالهای ـ۱۹۳۰ ۳۳ که بحران عمومی به سینما هم سرایت کرد ، رنگ به بازار آمد (وهمچنین نمایش دوفیلم‌دریك نشست). امروز تلویزیون سینما را تهدید می‌کند وتهیه‌کنندگان نخست فیلمهای سه بعدی وسپس‌پرده‌های پهن «سینماسکوپ» و غیره را به بازار آوردند تا بتوانند باپردهٔ کوچك تلویزیون درخانه رقابت کنند.

---

1) Front Office یعنی تمام کسانی که با جنبه‌های مالی سینما سروکار دارند . ازتهیه‌کنندگان گرفته تارژیسور وحتی مدیرسینما.ـم.

پس مخترع و هنرمند وتاجر سه گوشهٔ اصلی مثلث خلق فیلم را تشکیل می‌دهند . هیچکدام از آنها نمی توانند بدون سایرین کار کنند، ودرضمن هیچیك بدون وجود آن تودهٔ عظیمی ازمردم‌که‌موقتاً درصندلیهای لژ وبالکن وسالن سینما به عنوان « تماشاگران » فراهم می‌آیند، نمی توانندبه‌کار خود ادامه دهند. درسینما بیش ازهرهنری، هنرمند باید گوش بزنگ عکس‌العمل مخاطبان خود باشد، چون تماشاگرانند که به شرکتهای فیلمبردای صدها هزار یامیلیونها دلاری را که خرج هریك ازمحصولات خود می‌کنند،می‌پردازند. هنرمندباید فیلمهایی بسازد که برای تودهٔ بی‌شمار مردم سرگرم کننده و بامعنی و ازلحاظ شکل ومضمون قابل درك وبه معنای اصلی کلمه «مردم‌پسند» باشد، ولی میان «مردم پسندی» ومفهوم « پسند عامیانه » فرق بسیار است . شاید نتوان مثل آدولف زوکر Adolph Zukor گفت: «تماشاگر هرگز اشتباه نمی‌کند» ولی تماشاگران درموارد مختلف، از قبیل شناختن پیشرفتهای هنری گریفیث و کشف شخصیتهای بزرگ درمیان بازیگران‌سینما وطرد فیلمهای ظاهراً «هنری» و قلابی،چندان حق داشته‌اند که نمی‌توان سهم آنها را در ترقی سینما نادیده گرفت. استقبال مردم از فیلم ناطق بود که در سال ۱۹۲۹ به دورهٔ فیلمهای صامت خاتمه داد . و امروزه پذیرش سینه‌راما Cinerama وسینما-سکوپ ازطرف تودهٔ مردم به‌احتمال قوی تاچندسال دیگرمارا وادار خواهد کرد که یکی ازانواع پردهٔ پهن را انتخاب کنیم، و سازندگان فیلم باز این نوع فیلمها را چنان خواهند ساخت که نیرو و مهارت و ظرافت آن ما را به هیجان آورد.

ماشین بهتر دیدن

در سال ۱۸۹۵ که ادیسون در آمریکا ، لومیر Lumière در فرانسه و پل Paul در انگلستان برای اولین بار عکسهای متحرکی روی پردهٔ سفید انداختند، شور و شوق تماشاگران بود که دستگاه نوظهور آنها را قوام و دوام بخشید . برای خود این مخترعین، سینما یك اسباب بازی علمی بود مانند سایر اختراعاتی که

براساس کشفیات علمی قرن نوزدهم صورت‌می‌گرفت. ولی برای مردم این اختراع الهام تازه‌ای بود . تنها این نبود که این ماشینها حرکت و سایهٔ دنیای واقعی را ضبط می کردند ، زیرا این کار قبلا نیز شده بود؛ بلکه‌اکنون همه چیز را می‌شد بااندازهٔ طبیعی دید، وعجیب‌آنکه تصویر حتی‌طبیعی‌تر ازاصل می‌نمود . تماشاگران نخستین سینما می‌نشستند و مناظری عادی مانند هجوم امواج به ساحل یا حرکت سریع اتومبیلها درخیابان، ورود قطار راه‌آهن به ایستگاه، و سان ارتش، یا حتی مردمی را که توی آفتاب قدم می‌زدند، باچشمان بهت زده تماشا می کردند. تا آنجا که به مخترعین مربوط می شد، عکسهای متحرك ممکن بود درهمان مرحلهٔ‌مناظر یك دقیقه‌ای بمانند.تماشگران‌بودند که این چیز نوظهوررا به یك نوع تفریح تبدیل کردند؛ وکارگردانان و عکسبرداران و هنرپیشگان و اشخاص اهل هرکسب و کاری‌که از اطراف جهان به سوی این وسیلهٔ بیان تازه کشیده می‌شدند، و آن را ازیك تفریح ساده به حد یك «هنر» بالا بردند.

هرچند امروز سینما را درمجمع سایر هنرها می‌پذیرند،نمی‌توان منکر این شد که این‌هنرهمیشه فرزند علم بوده است . بعضی از کسانی که سرگذشت سینما را نوشته‌اند اصراری دارند اورا به کشف برق‌درکهربا به‌وسیلهٔ یونانیان، یاکه اتاق‌تاریك camera obscura لئوناردوداوینچی Leonardo da Vinci یافانوس جادو آتاناسیوس کیرشر Athnasius Kircher نسبت بدهند وتمام شاخه های شجره نامهٔ اورا پیش ازقرن نوزدهم معین کنند.

بـه هر حال از وقتی پیتر مارك راجت Peter Mark-Roget (که گنجینهٔ لغات او مشهور است) فرضیهٔ خود را در بارهٔ «دوام تصویر ورابطهٔ آن بااشیاءمتحرك»منتشر کرد (۱۸۲۴میلادی) پیشرفت به سوی عکسهای متحرك وبرگرداندن‌آنها روی پرده،سریع و مستقیم شد . تقریباً بلافاصله دانشمندان تمام دنیا فرضیهٔ اورا به آزمایش گذاشتند. وسایلی که به کار بردند شاید بیشتر به اسباب‌بازی بچه‌ها شباهت داشت.این وسایل عبارت بودند از صفحات و سکه‌های گردان، دفترچه‌ای پرازتصویر که صفحات آن رابه‌سرعت باشست‌ورق می‌زدند وغیره ـ ولی همه به سرعت‌صحت مفهوم گفتهٔ راجت را تأیید

کردند که چشم انسان به علت خاصیت مرموزی تصاویر را بـه اندازهٔ جزئی از ثانیه بیش ازمدت واقعی ظهور اشیاء حفظ می‌کند.

زندگی سراسر دستگاه صنعت سینما بستگی به همین خاصیت چشم دارد . دراصل عکس متحرك ازیك ردیف عکسهای ثابت تشکیل شده است که روی نوار طویل سلولوئیدی، معمولا به عرض شانزده یا سی‌وپنج میلیمتر، چاپ شده‌اند. هرکدام ازاین عکسها لحظه‌ای روی پردهٔسفید می‌افتد وبه سرعت می‌گذرد وجای خود رابه عکس دیگری می دهد . سرعت حرکت و تعویض این عکسها چـه مثل زمـان فیلم صامت ۱۶ عکس درثانیه باشد وچه مانند امروز ۲۴ عکس در ثانیه به اندازهٔ کافی مراحل گوناگون یك حرکت را چنان نشان می دهدکه چشم بتواند رابطهٔ میان یك عکس وعکس پس‌ازآنرا برقرار سازد، و تصور حرکت مداوم به بیننده بدهد.

راجت فرضیهٔ خود را در سال ۱۸۲۴ در لندن اعلام کرد، و عیناً در همـان مـوقع در فـرانسه ژوزف نیسفورنیپس Joseph Nicéphore Niepce در پی اصول عکسبرداری می گشت . وی دوسال قبل ازآن‌موفق شده بود عکسی‌ناقص ولی ثابت بگیرد. بلافاصله بعد ازآن لوئی داگر Louis Daguerre به او ملحق شد وباهم‌به تجربیات خود ادامه دادند تااینکه درسال ۱۸۳۹ توانستند روش‌عملی عکسبرداری را نشان واصول آن را معین کنند. روش آنها خیلی کند وپرزحمت بود وفقط ازطبیعت بی‌جان می‌توانست عکس بگیرد،یااگر می‌خواستند ازموجودی زنده عکس بردارند می‌بایست سر اورابا‌قیدی فلزی نگهدارند تادر وضعی سخت و بی حرکت مدتها بماند . پیدایش کولوویون وسپس ترکیبات ژلاتینی هم به سرعت عکسبرداری افزود و هم آن را ساده کرد، چنان که تاسال ۱۸۸۸ جورج ایستمن حاضربود دوربین خود را بـه بازار آورد و عکاسی را در دسترس عموم گذارد (فقط دکمه را فشار دهید، بقیه باما). به هرحال خیلی پیش از آنکه سلولوئید برای فیلم پیدا شود یاعکاسی تاحدی پیشرفت کند که بتوان آن را برای نمایش حرکت به کار برد ، اتـاق پذیرایی آمـریکائیها و اروپائیهای ثروتمند را نمونه‌های واقعی فرضیهٔ مسحور کنندهٔ راجت پر کرده بود . شاید معمولترین آنها ذوئتروپ Zoëtrope باشد .

زوئتروپ استوانه‌ای بود که ازشکاف پهلوی آن عکسهای درون آن‌را تماشا می‌کردند. به نظر می‌آمد تصویر دلقکها و بند بازان واسبها و سگها که روی صفحهٔ گردان درونی بود متحرك به نظر می‌رسید. یك دستگاه سادهٔ دیگر نیزبه نام استروبوسکوپ ساخته‌بودند که عکسهای آن روی صفحهٔ گرد وشکاف داری کشیده شده‌بود . تصویر، باگردش صفحه درمقابل آئینه‌ای ونگریستن ازلای شکافها دیده می‌شد. دستگاه پراکسینوسکوپPrexinoscope امیل رنو Emil Reynauld از اینها کاملتر ومفصلتر بود . درمیان آن حلقه‌ای مرکب ازآئینه‌های کوچك بود ، ویك ردیف عکس درمقابل آنها به جدار درونی استوانه چسبانده شده بود . وقتی که استوانه را می گرداندند حرکت عکسها تقریباً ازآئینه‌ای به آئینهٔدیگر «جریان» می‌یافت ومنظرهٔ فریبنده‌ای پدید می‌آورد. رنو دستگاه خود را مدام کاملتر می‌کرد. به زودی‌قاب و دکور مختصری به آن افزود، و آن را تبدیل به یك تئاتر سرخانه کرد. از راه ترکیب آن بافانوس جادو، موفق به یك نوع نمایش روی پرده شد، ودرسال ۱۸۸۹ می‌توانست‌عکسهایش را به اندازه‌ای‌بزرگ کند که قابل نمایش تئاتری باشد . برتعداد عکسهای روی نوار نیز افزود وشمارهٔ آنها به هفتصد تصویر جداگانه‌ای که روی حلقه‌ای‌نصب شده بودند رسانید.بااین «شهرفرنگ» کوچك‌خود، که‌پراکسینوسکوپ نام داشت به‌کارش ادامه می‌داد، تاظهور رقیب سرسختی به نام «سینما» درآغاز قرن بیستم دکان اورا برچید.

البته در تمام این دستگاهها وشیوه‌های مختلف، تصویرهای مراحل گوناگون حرکت بادست کشیده می‌شدند.درحقیقت‌این فیلمها پیشاهنگان فیلمهای قلمی امروزی ، یعنی میکی موس Mickey Mouse وآقای مگو Mr . Magoo بودند هنوزصنعت عکاسی‌درست به‌کار نیفتاده بود که برای نمایش حرکت وطبیعت‌زنده ازآن استفاده شد. ضبط‌کردن حرکت بادوربین‌عکاسی بسیار آسانتر ازکشیدن‌تصاویر بود. باآنکه‌درآغازکارعکس هرمرحله ازحرکت را جداگانه وبه روش «غیرفوری» برمی‌داشتند وقتی که این عکسها را به ترتیب پشت سرهم می‌چیدند، حرکت را به طور رضایت‌بخشی نشان می داد . حتی ازسال ۱۸۶۱کولمن سلرزColeman Sellers اهل فیلادلفی حق فروش

دستگاه « کینماتوسکوپ » Kinematoscope را به نام خود ضبط کرد که درآن شش‌عکس ازمراحل یك حرکت روی پرده‌های‌گردان یك چرخ نصب می شد، وگردش چرخ جلوی چشم یك نفر تماشاگر، تصویرها را درنظر او متحرك نشان می‌داد. هنوز ده‌سال ازآن تاریخ نگذشته بود که هنری هیل Henry Heyl نظیر همان عکسها را در آکادمی موزیك فیلادلفی برای ۱۶۰۰ نفر تماشاگر روی پرده انداخت. او نام ماشین خود را فانتاسماتروپ Phantasmatrope گذاشته بود . در سال ۱۸۷۷ ایدویرد مایبریج Eadweard Muybridge وجان د. ایزاکس John D . Isaacs ۲۴دوربین را به ترتیب سر راه گذاشتند که از مسابقهٔ اسب دوانی لیلاندتسافورد فیلمبرداری کنند . درپاریس مسونیه Meissonier نقاش بزرگ این عکسها را بادستگاه دیگری به نام ذوئوپراکسینوسکوپ ZoöPraxinoscope ترتیب داد.

اکنون که برداشتن وتاباندن عکس به‌هم پیوسته بودند،مشکل بزرگ بعدی عبارت‌بود ازساختن دوربینی‌که ازدوربینهای‌ثابت‌معمولی تندتر عکس بردارد. شاید اولین قدم مؤثر دراین زمینه‌را دکتر ا- ژ- ماری E. J . Marey فیزیولوژیست وفیزیکدان‌که درماهیت حرکت تحقیق‌می‌کرد برداشت‌او نوعی، «تفنگ‌عکاسی» Photographic-gun ساخت که چندین عکس را روی استوانهٔ گردانی برمی‌داشت. پس ازاین تجربه در ظرف ده سال بعد چندین دوربین ناقص ولی مفید وبدیع ساخت. کسان دیگری از دانشمندان ومخترعین نیز برای حل مشکل دوربین وارد میدان شدند.درانگلستان مردی شگفت به‌نام‌ویلیام فریزگرین William Friese-Greene که به تازگی فیلم«جعبهٔ جادو» The Magic Box (۱۹۵۲)را درشرح احوال‌اوساخته‌اند، به قولی یك تنه هردو مشکل عکسبرداری ونمایش تصاویر متحرك را حل کرد . فرانسوی مرموزی نیز به نام لوئی لوپرنس Louis Leprince درسال ۱۸۹۰ درقطار میان پاریس ودیژون ناپدید شد وطرح دوربینی را که نوار سلولوئید سوراخدار در آن به‌کار می رفت باخود برد.

ولی سهم توماس ادیسون وهمکار با استعدادش و . ك . لوری

دیکسن W . K . Laurie Dickson درتکمیل دوربین‌فیلمبرداری مسلماً از همه مهمتر است . ادیسون در سال ۱۸۸۸ پس از ده سال تجربه دستگاهی به نام فونوگراف ساخت که صدا را روی استوانه‌های مومی ضبط می‌کرد و پس می‌داد . ادیسون عکسهای متحرك مایبریج را دیده بود وشاید فکر ترکیب تصاویر متحرك باصدا، حتی قبل از اینکه فونو گراف کامل در دسترس عموم گذارده شود ، به خاطر وی رسیده باشد. درواقع اولین کوشش او دراین زمینه این بود که نواری ازعکسهای کوچك را به طور مارپیچ به دور همان استوانه ضبط صدا پیچید. وی معتقد بود که «همه چیز باید ازیك سوراخ بیرون آید.» اما چون این نقشه عملی نشد، آن‌را به دیکسون داد. همراه این‌نقشه «پایه» [1] فیلم تازه‌ای بود که جورج ایستمن ساخته بود وآن نـواری بود نازك ولی محکم ازسلولوئید شفاف ونرم که سطح آن را بامحلول عکاسی اندوده بودند. درماه اوت ۱۸۸۹ «فیلم» پدید آمد. دیکسون بود که مشکل فنی حـرکت فیلم را در درون دوربین حـل کرد، و اختراع فیلمهای سوراخدار که هنوز هم در دوربینهای فیلمبرداری‌به کار می‌رود ، ازاوست . دیکسون حتی موفق شد که عکسها را بافونو- گراف همراه کند، ودر۶اکتبر ۱۸۸۹ ، کینتوسکوپ را بافیلم‌کوتاهی که خودش در آن دیده می شد وسخن می‌گفت به ادیسون نشان داد . بـدین ترتیب دستگاهی که نمونهٔ واقعی سینما بود، نقطهٔ شروع فیلم ناطق نیز بود.

اما نخستین کوششهای ادیسون‌برای«تاباندن» عکسهای‌متحرك نبود. «فونوگراف» او که باانداختن در سوراخ آن به کار می‌افتاد ، توفیق قابل ملاحظه‌ای نصیب او ساخته بود و بنابرایـن عقیده داشت که دستگاهی شبیه آن که بایك سکه‌فیلمی را بتوان درآن تماشاکرد، درآمد ثابتی خواهد داشت. کینتوسکوپ «شهر فرنگی» بود کـه در

---

۱) منظـور base است و آن وسیلـه‌ایست کـــه قشر عـکاسی photographic emulsion را روی خود نگه می دارد، چنان که در عکسهای متعـارفی « پایه » کاغذ است و در فیلمبرداری نوار سلولوئید.ـم.

آن نواری به درازای بیش از ۱۵ متر دور می‌زد. درآن زمان موضوع صدای فیلم فراموش‌شد، چون ادیسون وهمکارانش قوای خود را صرف پیدا کردن موضوعهای یك دقیقه‌ای برای این دستگاه می کردند. این فیلمها در « بلاك ماریا » Black Maria که نخستین استودیوی فیلمبرداری بود نزدیك کارگاه ادیسون ساخته می‌شد. درپائیز ۱۸۹۴ اتاقهای شهر فرنگ در گوشه و کنار ممالك متحده پدید آمدند ، و دیری نگذشت‌که دراروپا هم‌پیدا شدند. عجیب آنکه مخترع ماچندان اعتقادی به دامنهٔ وسیع امکانات دستگاه خود نداشت. در سال ۱۸۹۱ که امتیاز دوربین و کینتوسکوپ خود را که با باطری کار می کرد به ثبت رساند ، غفلت کرده و ۱۵۰ دلار اضافی که امتیاز بین‌المللی را نیز به او اختصاص می‌دادنپرداخت. چند سال بعداین غفلت باعث‌تأسف او شد. درانگلستان رابرت‌پل Robert Paul کینتوسکوپ‌ادیسون را تقلید کرد و حتی دوربین قابل حملی که بادست کار می کرد ساخت .

اولین دوربین ادیسون به شکل واندازهٔ پیانوی کوچکی بود . درفرانسه برادران لومیر Lumiére اگوست ولوئی ، کینتوسکوپ را دیدند وبلافاصله سینما توگراف خود را اختراع کردند . این دستگاه نه تنها می توانست فیلمبرداری کند، بلکه چاپ و نمایش فیلم را هم انجام می داد . در برلن، ماکس Max وامیل Emil سکلادانووسکی Skladanowski از روی دستگاه نوظهور ادیسون بیوسکوپ Bioskopخود را ساختند. همهٔاین دستگاهها به زودی بازاردستگاه ادیسون را درامریکا تهدید کردند.

بدین ترتیب پنجاه سال پس ازاعلام فرضیهٔ راجت ، نه تنها صحت آن شناخته شد، بلکه اصول آن برای اشکال مختلف نمایش به مرحلهٔ اجرا درآمد. کشیدن تصاویر متحرك و عکاسی وتاباندن عکس برپرده، هریك به جای خود قدم لازم‌می‌بود که به سوی پیدایش‌سینما برداشته شد. نکتهٔ قابل توجه اینکه هیچیك ازاین قدمها دریك‌کشور خاص برداشته نشد. راجت گزارش خود را درانجمن سلطنتی لندن، Royal Societyخواند . فارادی Faraday درانگلستان، فون ستامفر von Stampfer دراطریش وPlateau دربلژیك، همه

فکر اورا به تجربه گذاشتند، وآلات واسباب گوناگونی ساختندکه‌اصل راجت را به‌کار می‌بردند. او چاتیوس Uchatius که برای اولین‌بار تصاویر نقاشی شده را به روی پرده تاباند ، اهل ویسن بود ، و دوبین Désvignes مخترع ذوئترپ Zöetrope درپاریس زندگی می - کرد. سلرز وهیل هردوآمریکایی بودند . صنعت عکاسی که در فرانسه به وجود آمده بود، به وسیلهٔ تالبوت Talbot به انگلستان‌راه‌یافت، وجورج ایستمن آن را درامریکا کامل کرد. دیگر رازی‌درکار نبود، وهمه به سوی‌یك‌هدف پیش می‌رفتند،وآن نشان دادن تصاویرمتحرك، یعنی فیلم، برروی پرده‌ای وسیع بود. پس‌اگر بگوئیم که سینما تقریباً درآن واحد درفرانسه وانگلستان وآلمان وآمریکا اختراع شد،تعجبی ندارد. تعجب در این است که تاریخ نویسان سینما اغلب می کوشند که تقدم مخترعین کشورخودشان‌را اثبات کنند، وبه این منظورمتشبث به عباراتی ازقبیل «نخستین نمایش مهم» و « اولین نمایش علمی » یا «برای اولین‌باربه همگان‌عرضه کرد.» می شوند تاادعای خود رابر آن متکی سازند. اما بهتر آن است که این واقعیت مسلم را بپذیریم که از ابتدا سینما بین‌المللی بود و در طی یك سال در نیویورك و لندن و برلن و بروکسل و پاریس فیلمهای مختلف روی پرده نشان داده شد .

اروپائیان وقتی که اصول ساختمان کینتوسکوپ ادیسون را شناختند مستقیماً به سوی تاباندن فیلمهایشان بر پرده‌ای وسیع پیش رفتند. درآمریکا هم مخترعین دیگری مانند یوجین‌لاوست Eugene Lauste، لاثام‌ها Lathams،جین‌لوروآ Jean Leroy، توماس‌ آرمات T.Armat وچارلزجنکین Charles Jenkins درهمین هنگام مشغول ساختن ماشینهایی برای تاباندن حلقه‌های کینتوسکوپ برپرده بودند، درطی سال۱۸۹۵ نمونهٔ دستگاههایشان دربوستون و نیویورك وشیکاگو واتلانتا به نمایش گذاشته شد. فقط خود ادیسون‌بود که وارد میدان نمی‌شد. وقتی که نسبتاً دیربه فکرمسئله تاباندن عکس افتاد، (به طوری که محاکمات ناگواربعدی نشان داد) ازکشفیات لوروآ و لاثام آزادانه استفاده کرد، و ویتاسکوپ‌آرمات را که ازگردش یك «هشت پر» برای ثابت نگاهداشتن موقتی فیلم در جلوی سوراخ

پروژکتور استفاده می‌کرد ، به‌کاربرد. باوجود این، تا ۲۳ آوریل ۱۸۹۶ هنوز ادیسون برای عرضه کردن کینتوسکوپ جدید خود به عموم، حاضر نبود. آن روز جزو برنامهٔ تماشاخانهٔ کاسترو بیال Koster-and Bial آن را برای تماشاگران به‌کار انداخت . چند ماه بعد American Biograph، سخت‌ترین رقیب دستگاه ادیسون در تماشاخانهٔ همرشتاینز اولیمپیا Hammerstein's Olympia شروع به‌کارکرد، ودرظرف یك سال در همهٔ شهرهای بزرگ اروپا و آمریکا فیلمهای مختلف نمایش داده شد.

نکتهٔ عجیب و درعین حال مهمی که باید در اولین فیلمهای دو قارهٔ اروپا وآمریکا ملاحظه‌کرد، این است که در اروپا لومیر و پاته Pathé وگومون Gaumont وغیره استقبالشان از حرکت اصولاً به خاطرنفس حرکت بود. از هرچیز متحرکی عکسبرداری می‌کردند، عمله‌ای که دیواری را خراب می‌کرد، کارگرانی که ازکارخانه بیرون می‌آمدند، وطفلی‌که درباغ صبحانه می‌خورد، ازهمهٔ اینها فیلم برمی‌داشتند. فیلمبردارانشان هرجاکه بودند مناظری مانندحوادث خیابانها، رقصهای بومی ومحلی، وسان لشکریان برمی‌داشتند. فهرست اولین فیلمهای اروپایی پراست ازفیلمای «مستند» و «خبری» که هیچ یك بیش ازیك دقیقه طول نمی‌کشد. ولی علاقهٔ شدید به دنیای اطراف در همهٔ آنها منعکس است. ازطرف دیگردرآمریکا موضوع فیلمها بیشتر «مهیج» بود. مانند قطار امپراتوری Empire Express یا «قطار الماس سیاه» Black Diamond Express که پیچی را دور می‌زند و خروشان به سوی دوربین می‌آید، و مسابقات مشت زنی و جنگ خروس یا پروفسورساندو Sandow که عضلاتش را منقبض می‌کند ویا انی‌اوکلی Annie Oakley که باتفنگ تیراندازی می‌کند، وحتی نمایشهای‌کوتاه نیزدراین فیلمها اهمیت داشت. برنامه‌های گوناگون تماشاخانه‌ها و سیرکها، قطعاتی از نمایشنامه‌های مشهور ، شاهکارهای‌تازهٔ رقاصان وشعبده‌بازان وبندبازان همه موضوعهای مختلف فیلمها را تشکیل می‌دادند. بیشتراین فیلمهارا عملا در استودیوهایی مثل «بلاك ماریا» یا صحنه‌هایی که برای این کار برپا می‌کردند، و در تمام نیویورك روی بامها شروع به جوانه زدن‌کرده بودند، برمی‌داشتند.

لااقل درآمریکا سینما از ابتدای کارباسنت تآتری بستگی داشت.

تئاتر صحنه را می‌سازد.

درتحقیق دورهٔ قبل ازپیدایش پرده در سینما، اغلب این سنت تئاتری نادیده‌گرفته می‌شود. اماچنانکه نیکلاس وارداك Nicholas-Vardac درکتاب خود به نام «ازصحنهٔ تماشاخانه تا پردهٔ سینما» این نکته را تأکید می‌کند، تئاتر قرن نوزدهم چه درامریکا و چه در انگلستان هنگام پیدایش سینما کمك مؤثری به رواج آن کرد. تئاتر، هم ازلحاظ انتخاب موضوع، وهم از لحاظ اجراء که عبارت بود از تأکید بر ملودرام و تمایل به تطبیق با واقعیت، تماشاگران را برای چیزی که سینما بهترازعهدهٔ نشان دادن آن برمی‌آمد آماده کرد. قرن نوزدهم درادبیات و شعر و موسیقی و تئاتر، عصر رمانتیسم لگام گسیخته‌ای بود، که اصرار داشت جزئیات اثرهنری با واقعیت تطبیق کند. این آمیزش عجیب رمانتیسم و رئالیسم شاید بیش از هرجا در تئاتر به چشم می‌خورد. نمایشنامه نویسان می‌توانستند به‌گذشته‌پرواز کنند، تهیه‌کنندگان می‌توانستند به میل خود طرح پانتومیم مفصل و عجیبی را درسرزمینهای خیالی بریزند، ولی برای اینکه این آثاردر تماشاخانه قبول عام‌یابد، می‌بایست‌که طراحان صحنه راقابل‌لمس‌وواقعی بسازند. دیگرپرده‌های نقاشی به جای کوه ودره، و درختهای مقوایی و اتاقهای «مسطح» واین قبیل دکورهای قراردادی زمان گذشته، دوره‌شان گذشته بود، و رفته رفته به جای آنها دکورهای سنگین‌تر، مانندکوهها و درختهایی که باخمیرکاغذ می‌ساختند، و اتاقهایی‌که به دقت طرح می‌کردند، باوسایل ماشینی ازقبیل دریچه‌های کف صحنه یا بالاروها و صحنه‌های گردان برای جابجا کردن دکور معمول شد. نهضت واقعی بودن دکور در اواخرقرن هجدهم به وسیله دیویدگریك David Garrick شروع شد و کسانی مثل جان فیلیپ کمبل John Philip Kemble چارلزماکردی Charles Macready، ادموندکین E.Kean وادوین فارست Edwin Forrest آن را تا قرن نوزدهم ادامه دادند. این نهضت در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم که

نمایشهـای تماشاخانه‌های آن زمان را ازجمعیت پرمی‌ساختند بـه اوج خود رسید، نمایشهای هنری ایروینگ Henry Irving وبنکرافتز Bancrofts درانگـلستان و خاصه کارهای استیل ماك‌کی Steele Mac Kaye و آگوستین دیلی Augustin Daly در امریکا نمونه‌های این شیوه بود. ماك‌کی که هم نویسنده وهم تهیه کننده تئاتر بود، فقط نمایشهای واقعی وچشم پرکن به روی صحنه‌می‌آورد. دریکی ازنمایشنامه‌های‌اومهیج‌ترین قسمت‌نمایشنامه لحظه‌ای بود که بازیگران روی پل متحرکی کـه روی سرتمـاشاچیان معلق بود می‌جنگیدند. دریکی دیگر ازنمایشهایش گرد باد و طوفان تمام خانه‌های شهری را ازجا ویران می‌کرد. نمایشهای او نمونهٔ‌پیشرس‌فیلمهای چندین میلیون دلاری امروزه بودند. بلاسکو Belasco یکبار«تعزیهٔ مسیح» را با شرکت‌چهارصدمردوزن وبچه ودویست‌خواننده ویك«گله‌گوسفندواقعی» به روی صحنه آورد.

این علاقه به واقعیت وعظمت نمایش، ازمشخصات اواخر قرن نوزدهم بـود. «کلبهٔ عموتوم» و ملودرام‌های دیون بـوچیکو Dion Boucicault ونمایشنامه‌های مقتبس از داستانهای چارلزدیکنز و ویکتورهوگو محبوبیت فوق‌العاده داشتند وقسمت عمدهٔ این محبوبیت را مدیون زرق وبرق وصحنه‌سازی بودند. وبرای حفظ این محبوبیت دقت وریزه‌کاری درتهیه وصحنه سازی نمایش روزبه روز بیشترمی‌شد. صحنه‌های گردان و دریچه‌های کف صحنه و سکوهای متحرك و مانند اینها درشمار ابزارهای اساسی هرتئاتر آبرومندی درآمده بود. باآنکه این ابزارها مناسب تئاترهای شهرهای بزرگ بود کـه صحنه‌هـایشان مجهزبه دستگاههای‌کافی برای اجرای نمایشهای خیره‌کننده بود، در آن زمان تئاترمثل امروزمنحصر به چند مرکزبزرگ نبود و سرتاسر کشور رافرا می‌گرفت وبازیگرانی که نمایشی مقبول عام می‌دادند می‌توانستند سالها شهر بـه شهر و ده بـه ده آن را نمایش دهند. و یك نمایشنامه واقعاًبزرگ وپردرآمد را چندین دسته درنیویورك وشیکاگو ونیواورلئان وسانفرانسیسکو دریك زمان اجرا می‌کردند. یك شب در مرکزهنری شهربزرگ، وفردا شب دراپرای شهری دیگر، وشب بعد شاید در تالار مدرسه‌ای، فرسنگها دورترآن را نمایش می‌دادند. طبعاً

همهٔ این صحنه‌ها برای نمایشهای بزرگ مجهز نبودند ـ واگرهم بودند همهٔ شرکتهای تئاتری نمی‌توانستند ازعهدهٔ مخارج حمل ونقل تجهیزات و تزیینات و چوب‌بستها که جزءِ لایتجزای نمایش اصلی در شهرهای بزرگ بود برآیند. درنتیجه می‌بایست نمایشهایی تهیه کنندکه اجرای آنها روی صحنه‌های شهرهای کوچك اشکالی نداشته باشد. یعنی مجبور شدند به‌روشهای قبلی تئاتربرگردند ودکورهایی به‌کارببرند که پیدابود نقاشی کرده‌اند.

وآنچه نمی‌بایست بشود، شد. تماشاگرانی را که یك‌بار نمایشی از استیل ملك‌کی دیده بودند، دیگر از نمایشهای ساختگی دسته‌های سیار راضی نمی‌شدند. تماشاگری که سفری به یکی از شهرهای بزرگ کرد وبن‌هور (Ben Hur) را باگردونه‌های سه اسبه دیده بود، دیگر گردونه‌های یك اسبهٔ نمایشهای محلی چنگی به دلش نمی‌زد. وآنها هم که به شهرهای بزرگ نرفته بودند اما داستان این عجائب را از دوستان سفرکردهٔ خود می‌شنیدند حتی بیشترناراضی می‌شدند. تخیل آنها به جزئیات صحنه ودکور معنایی می‌بخشید که هیچ صحنه‌ای امید برابری باآن را هم نمی‌توانست داشته باشد. بدین ترتیب قرن‌نوزدهم مردم را ندانسته از دو راه برای سینما حاضر می‌کرد ؛ یکی از راه اهمیتی که برای شکوه وعظمت نمایشها قائل می‌شد ویکی ازراه معلوم ساختن ضعف تماشاخانه‌ها برای اجرای این قبیل نمایشها.

دراین لحظه سینما پا به میدان گذاشت، وواقعیت و عظمت را چنان سهل وطبیعی نشان دادکه مدیران تماشاخانه‌ها حتی درخواب هم نمی دیدند. پیداست‌که معنی‌آن ختم دورهٔ تئاتر نبود. درواقع می‌بینیم که درابتدای قرن بیستم تهیه کنندگان تئاتر درشهرهای بزرگ‌بیش‌از آنچه که در قدرت داشتند نمایش می‌دادند، و می‌کوشیدند صحنه‌های خود را بانمایشهای هرچه باشکوهتر و واقعی‌تر پرکنند. نمایشهایی از قبیل «بن‌هور» و«چراغی‌که خاموش می‌شود» The Light That Failed و رمونا Ramona و جودیت بتولیا Judith of Bethulia همه چنان عظیم وپرجمعیت و سنگین بودند که تماشا ـ گران را تکان می‌دادند واین نمایشنامه‌ها که چند سال پس از ظهور

سینما به روی صحنه آمدند ، به علت همان کوشش فراوانی که برای نشان دادن واقعیت کاذب می‌کردند، مورد حملهٔ شدید منقدان قرار گرفتند. یکی ازمنقدان درسال ۱۸۹۹ صحنهٔ عرابه رانی نمایش بن‌هور را مثال‌آورده چنین نوشت: «تنها راه صحیح نشان دادن حرکت این صحنه، استفاده ازاختراع آقای ادیسون است.»

به تدریج تهیه‌کنندگان نمایشهای مجلل را کنار گذاشتند و به درامها وملودرامها وکمدیهای مختصرتر ولی‌واقعی‌ترگرویدند. بلاسکو قسمتی از «رستوران بچه‌ها» را عیناً برای صحنه‌ای از نمایش «خانم حاکم» خود ساخت. برای پردهٔ دوم «میلیونهای بروستر» قسمت میانی یك‌کشتی را بادکلها وسوت بخار وپرچمهایش، همه را عیناً روی صحنه ساختند وبرای نمایش دیگری دکان قصابی را چنان به دقت ساختندکه حتی از لش گاوی که آویزان بود خون می‌چکید. بااین همه تماشا ـ گرانی که تئاتررا قبل از هر چیز برای اثر عینی آن می‌خواستند ، بخصوص درشهرهای کوچك، تئاتررا ترك می‌کردند وبه وسیلهٔ جدید بیان روی می‌آوردند . تاسالهای ۳۰ ـ ۱۹۲۰ ، تئاترناچار در برابر سینما سرفرود آورد، وبرای تشدید «اثر» نمایش به اکسپرسیونیسم وامپرسیونیسم‌متشبث شد. فیلم درزمینهٔ نمایش واقعیت به‌آسانی پیروز شده بود.

حتی ناشیانه‌ترین وناقصترین فیلمهای نخستین نیزاین برتری را نشان می‌دهند. در«ماری ستوارت» که یکی ازمشهورترین درامهای ۱۸۸۰ است، مهیج ترین لحظه وقتی است که جلاد تبر خود را روی گردن ماری ستوارت فرود می‌آورد. معمولابرای حفظ جان‌هنرپیشه‌ای که نقش‌ماری ستوارت رابازی می‌کرد، پرده‌را کمی تندترمی‌انداختند. یکی ازنخستین موضوعها، بااولین‌کینتوسکوپ ادیسون، «اعدام ماری، ملکهٔ اسکاتلند» بود (۱۸۹۳). این فیلم کوتاه که درست یك دقیقه طول می‌کشید، ازآن‌جاشروع‌می‌شودکه‌ماری به‌تخت‌جلادنزدیك‌می‌شود. زانو می‌زند، جلاد تبر خود را بالا می‌برد، و تماشاگران از دیدن سر بریدهٔ ماری که در خاك می‌غلتد مستفیض می‌شوند. البته در لحظهٔ بحرانی فیلمبرداری را متوقف می‌کردند و مجسمه‌ای مومی به جای ماری می‌گذاشتند، ولی روی پرده صحنهٔ فجیع بدون توقف‌ادامه داشت.

هنگامی که جف جفرسون بزرگ درسال ۱۸۹۶ حاضرشدکه صحنه‌هایی از نمایش پردرآمدش به نام ریپ وان وینکل Rip Van Winkle را جلوی دوربین «بیوگراف» اجرا کند، نقشی را که در تماشاخانه داشت درجنگلی واقعی بازی کرد. شاید بهترین جایی که این تفاوت بین صحنه وپردهٔ سینما نمودار است، «بوسه» می‌ایروین و جان سی‌رایس John C.Rice, May Irwin (۱۸۹۶) ازنمایش معروف «خانم بیوه جونز» باشد. چند لحظهٔ کوتاهی که این دو دست به گردن می‌شوند، باعث اولین جنجال وسانسور درسینما شد. «بوسه» شایددرروی صحنه بی‌ضرربود، ولی نمایش بزرگ وازنزدیك آن‌ناگهان چنان «واقعی»تربود که باعث افتضاح می‌شد.

عامل واقعیت وتازگی حرکت روی پرده بودکه نخستین‌تماشاگران را مجذوب ساخت؛ ودراین شکی نیست که تصاویر دو بعدی و لرزان سینما را به عنوان واقعیت پذیرفتند. هنگامی که قطار راه‌آهن یاامواج دریا به سوی دوربین پیش می‌آمدند، تماشاگران ردیفهای‌جلو فریادکشان به بیرون سینما می‌دویدند. اما به زودی، خیلی هم زود، تازگی سینما ازمیان رفت. رژه‌های بی‌انتها، مناظرخیابان، بندبازان، رقاصان و لوکوموتیوهای خروشان، گیرایی خود را از دست دادند. سینما می‌توانست اشیاء را به حرکت آورد؛ بسیار خوب، اما بعد؟ در اواخر قرن، اختراع ادیسون به همراه بیوسکوپ و سینماتوگراف و ویتاسکوپ‌تنهاوظیفه‌اش «حسن‌ختام»برنامه‌های گوناگون تماشاخانه‌ها شده بود؛ یعنی‌کارش خالی‌کردن تماشاخانه برای تماشاگران بعدی‌بود. درموزه‌هاآخرین چیزدیدنی، همین دستگاه‌هابودند. می‌بایست وسایل دیگری برای جلب علاقهٔ تماشاگران سینما پیداکنند. یکی از نمایشگران خیال کرد که می‌توان مسئله را صرفاً از طریق فنی حل کرد. وی دوربین خود را درانتهای قطار می‌گذاشت و مناظری را در حال حرکت فیلمبرداری می‌کرد وسپس نمایش می‌داد. این فیلمها که «گردشهای هیل» Hale's Tours نام داشتند به زودی علاقه مندان فراوان یافتند وسازندگان آن پول هنگفتی به دست‌آوردند، ولی چند سالی بیشتر دوام نکردند. فیلمسازان دیگری از قبیل جی ستورات بلکتان J.S.Blackton و آلبرت اسمیت Albert Smith

گمان می‌کردند که اخبار مهم روز می‌تواند بـه سینما حیات تازه‌ای بخشد. جنگ بوئر، وجنگ آمریکا واسپانیا فرصت خوبی بود برای اینکه اسمیت فرضیهٔ خود را به‌آزمایش گذارد ؛ و از وقایـع مهم فیلم بسازد. مثلا فیلم غرق شدن کشتی «مین» Maine را با فیلمبرداری ازکشتی کوچکی دریك طشت‌آب، تهیه می‌کرد. ولی باهمهٔاین کوششها علاقهٔ مردم نسبت به سینما روبه نقصان بود.

ظهورفیلمهای داستانی

آنچه سرانجام سینما را نجات داد ورود داستان به جهان‌سینما بود. درفرانسه، ژرژملیس Georges Meliès، شعبده‌باز حرفه‌ای، که دوربین سینما توجه اوراجلب‌کرده‌بود، چندی بعد همراه باشعبده‌های خود داستانهایی را که باحرکات چشم وابرو نقل می‌کرد به روی پرده آورد فیلمهایی که اوساخت ، مانند «سیندرلا» Cinderella (۱۹۰۰)، «دخترك کلاه‌قرمزی» (۱۹۰۱) وبخصوص فیلم مشهورش «سفربه ماه» قبل ازفیلم آمریکایی «دزدی بزرگ درقطار» (۱۹۰۳) قدرت داستانپردازی سینما را به خوبی نشان دادند. ملیس درسپتامبر ۱۸۹۹ قضیهٔ دریفوس را به تفصیل فیلمبرداری کـرد و به‌دنبال آن فیلمهای جدی دیگری ازقبیل «ژاندارك» (۱۹۰۰)، «آتش فشانـی مون پلد» (۱۹۰۲)، و«تاجـگذاری ادوارد هفتم» را (۱۹۰۲)، در کارگاه شیشه‌ای مشهورش، درحومهٔ پاریس، تهیه کرد. دراین فیلمها و صدها فیلم دیگرش، ملیس کـه ذاتاً همان شعبده باز باقـی مانده بود نـه تنها از تعریف داستان بلکه از «حقه‌هـا» و «حیله‌هـای» دوربین عکسهـای متحرك تـاحد امکان استفاده می‌کرد. ملیس بـه زودی یاد گرفت که چگونه بایستی برای «ظاهرشدن» و«غیب شدن» و«تبدیل» معجزه‌آسای‌اشخاص باید دوربین را به‌کاربرد. در دوبار عکس‌برداشتن وروی هم چاپ کردن عکسها مهارت پیدا کرده بود ونتایج‌فوق‌العاده می‌گرفت. ملیس که خود نقاش هم بود، اغلب دکورهایی رابه‌کارمی‌برد که هریك شاهکاری ازنبوغ بود، این دکورها روی پرده‌های کوچکی رسم می‌شدند، ولی به واسطه مهارتی که درترسیم آنها بـه‌کار می‌رفت،

میدان وسیعی را نمایش می‌دادند. ملیس بی‌شك نخستین فیلمبردار هنرمند سینماست.

ولی ملیس نیز مانند سایر معاصران خود، پایبند سنتهای تئاتری بود. دوربین سینما دردست او وسیلهٔ شعبده بازی بود، ولی «حیله‌های» او قبلا روی صحنهٔ مجهز آماده می‌شد. مثلا در «سفر به ماه» برای اینکه حرکت فشفشه را به سوی ماه نشان دهد، با خمیر کاغذ یك «ماه» ساخت ودرهوا معلق نگهداشت، و دوربین را آهسته به آن نزدیك کرد. درفیلمهای ملیس دوربین مانند یك تماشاگر تئاتر بود که بهترین جارا درسالن داشته باشد. ولی هرگز ازجای خود تکان نمی‌خورد، وقایع در فیلمهای او همان‌گونه می‌گذرند که ممکن است روی صحنهٔ تئاتر دیده شوند. بازیکنان یا ازکنار یاازانتهای صحنه وارد می‌شوند، و «حرکت» روی صحنه همیشه به طورافقی ازیك سوی صحنه به سوی دیگرصورت می‌گیرد. ملیس حتی در «حیلهٔ» محو یك صحنه در صحنهٔ دیگر ازفن تئاتری استفاده می‌کرد، بدین معنی که برای نشان دادن اینکه صحنه‌ای ازتوی صحنهٔ قبلی پیدا می‌شود، فیلم برداشته شده را چند دور به عقب برمی‌گرداند وشروع صحنهٔ تازه‌ای را روی انتهای صحنهٔ قبلی فیلمبرداری می‌کرد. این حیله را، که امروزه هم به‌کارمی‌رود و «آمیزش» خوانده می‌شود، تماشاگران به‌عنوان یك قرارداد سینمایی پذیرفتند. فیلمهای نوظهور و تماشایی ملیس را که سرشار از بازیهای شگرف وتخیل عظیم اوبود، در ابتدای قرن بیستم در اکناف آمریکا نشان می‌دادند، واین فیلمها درمتقاعد ساختن تهیه‌کنندگان به اینکه فیلم سینما می‌تواند و باید بیش ازیك دقیقه طول بکشد سهم عظیمی داشتند. بدبختانه این نمایشها غالباً ضررمی‌داد. درآن زمان فیلمهارا کرایه نمی‌دادند بلکه متری می‌فروختند. هرکس که دستگاه چاپ‌فیلم داشت می‌توانست یك نسخه ازروی فیلم اصلی بسازد واین کپی «قلابی» را خیلی ارزانتر ازتهیه‌کنندهٔ اصلی بفروشد، این کار تاهنگامی که قوانینی برای دادوستد فیلم وضع شد، ادامه داشت. ولی تا آنوقت دیگرملیس ازکارفیلمسازی برکنار رفته بود. سالها بعد او را دریکی از ایستگاههای متروی پاریس در حال روزنامه فروشی یافتند و در ۱۹۳۸ درآسایشگاه مخصوص هنرپیشگان پیردرگذشت.

اما علت شکست ملیس تنها بی‌حساب بودن وضع داد وستد آن زمان نبود. درسال ۱۹۰۳ فیلمی ساخته شد که صنعت فیلمبرداری را منقلب کرد، فیلمی‌که بی‌گمان رابطهٔ خود را با صحنهٔ تئاتر وفنون آن بکلی بریده بود و به شیوهٔ خاص سینما تمایل داشت. «دزدی بزرگ قطار» اثر ادوین پورتر Edwin S. Porter یکی از پیشقدمان کارگردانی و عکاسی آمریکا، فیلمی بود که در آن نخستین‌بار برای نقل داستان بر پرده سینما از «برش» استفاده شد.

این فیلم که شباهت زیادی به نمایشهای سیار و پر زد وخورد «غرب وحشی» اواخر قرن نوزدهم داشت، داستان حملهٔ راهزنان به‌قطار پستی وتشکیل‌گروه مسلح وتعقیب ونابودی راهزنان، همه را درفیلمی تقریباً ۸ دقیقه‌ای بیان می‌کند. هرصحنه ازآن که از نقطه‌ای توسط دوربین ثابتی برداشته شده است، فی‌نفسه‌کامل است و داستان را یك قدم پیش می‌برد. وقتی صحنه‌ای به انتها می‌رسد، کارگردان آن را می‌برد و بی «آمیزش» یا نوشتهٔ روی پرده به صحنهٔ بعد می‌رود وفقط سیرمنطقی داستان صحنه‌ها را پیوند می‌دهد. همچنین صحنه‌ها سیر زمانی داستان را عیناً دنبال نمی‌کنند، حال آنکه این‌کار درهمهٔ فیلمها تاآن زمان معمول بود. روی پرده راهزنان را می‌بینیم‌که‌وارد ایستگاه راه‌آهن می‌شوند، دست و پا و دهان تلگرافچی را می‌بندند، و سپس قطار را غارت می‌کنند؛ تا اینجا صحنه‌ها به ترتیب صحیح دیده می‌شوند، ولی پس از اینکه دزدها کارشان را می‌کنند و می‌گریزند، تلگرافچی عیناً همان طورکه دختر کوچکش اورا دست پا بسته در ایستگاه می‌بیند نشان داده می‌شود. دو رشته حوادث در یك زمان روی می‌دهد: گریختن راهزنان وکشف شدن دزدی درهمان زمان. کارگردان در اینجا جسورانه با زمان بازی می‌کند و امکانات فیلمبرداری حوادث «همزمان» را نشان می‌دهد. این فکر چند سال بعد توسط د. و. گریفیث D.W.Griffith پرورده شد و به کار رفت. در یك جای دیگر فیلم، حرکت داستان را پرشهای بریده بریده تشکیل می‌دهد. صحنه از دستبرد راهزنان توی قطار به تشکیل گروه مسلح و ازآنجا به فرار دستهٔ دزدان می‌پرد. بازهم در اینجا طرز «پیوند دادن» فیلم به صحنه‌ها مفهوم ورابطه می‌دهد. به طورخلاصه روش فنی این‌فیلم بی‌

ادعا که پورتر به‌آن برخورده بود،کلید هنر «پیوند» فیلم را به دست سایرین داد؛ پیوستن پاره‌های فیلمی که درجاها و زمانهای مختلف برداشته شده است، به طوری‌که‌داستانی مجزا و یکپارچه درآن‌ها پدید آید، اصل کار پورتر بوده و چیزی بودکه ملیس روی صحنهٔ تئاتری استودیویش نمی‌توانست به‌کار برد.

عامل مهمتردرتوفیق«دزدی بزرگ قطار» تازگی جای دوربین بود، شاید دلیل عمدهٔ آن تعداد بیشتر صحنه‌های «بیرونی» بود؛ چون تمام صحنه‌های «درونی» فیلم ـ صحنهٔ شروع فیلم در اتاق تلگراف، دزدی در واگون پست، منظرهٔ سالن رقص ـ همه چنان‌برداشته شده‌اند که گویی فیلم صحنه‌هایی است از تئاتر، و دوربین مثل همیشه بهترین جارا دارد. ولی به محض اینکه پورتر دوربینش را ازصحنهٔ استودیو خارج می‌کند وجایی می‌بردکه وقایع‌را می‌تواند در اختیارگیرد، مجبور می‌شود تزئینات و ریزه‌کاریهایی به کار برد که با زاویهٔ مخصوصی در صحنه جا می‌گیرند؛ یا اجباراً دوربین را به بازیگران نزدیکتر می‌کند واغلب بازیگران مجبورمی‌شوند از پشت سر دوربین وارد صحنه شوند و یا برای خروج به طرف دوربین حرکت کنند. برای اینکه سوارکارانش‌توی پرده جا بگیرند«گردش» به‌کارمی‌برد یعنی دوربینش را می‌گرداند. یك جا که دزدان از دامنهٔ پر درخت تپه‌ای پایین می‌روند، پورتر دوربینش را سرازیر می‌کند تا بتواندآنهارا دنبال‌کند. آخرین ریزه‌کاری فیلم برای تحریك تماشاچیان، چهار «درشت‌نما» از چهرهٔ مردی است که هفت‌تیرش را به طرف دوربین درمی‌کند. در فهرست فیلمهای ادیسون به تاریخ۱۹۰۴ .دربارهٔ آن چنین نوشته شده است: «هیجان‌آن فوق‌العاده‌است. این صحنه را می‌توان برای شروع یا ختم فیلم به کار برد.»

ظاهراً در ابتداء پورتر خودش به ارزش «دزدی بزرگ قطار» پی نبرده بود؛چون چندی بعد، درسال۱۹۰۳، ساختن«کلبهٔ عموتام» به روش تئاتری عکسهای متحرك، درجلوی دکورهای دوبعدی نقاشی شده، بازگشت. این مسئله نشان می‌دهدکه چگونه در «دزدی بزرگ قطار» کارگردان اجباراً به دنبال سیر منطقی داستان وفیلمبرداری در هوای‌آزاد ـ به‌کشف روش تازه‌ای‌کشانده شده است. ولی توفیق این

فیلم بیش از آن بود که به این زودیها فراموش شود. این فیلم بنای فیلمهای یك حلقه‌ای آمریکارا به عنوان میزان معمولی طول فیلم (بین ۸ تا دوازده دقیقه،) گذاشت. هم فیلمهای «غربی» را رواج داد وهم طرح کلی آنها را ریخت. همچنین سایر کارگردانان روش ازهم گسیختهٔ پورتر را در پیوند فیلم و شعبده بازی اورا با زمان ومکان سرمشق خود قرار دادند. تعداد صحنه‌ها را درنمایشهای مختصرخود زیاد کردند. دیگر دوربینهایشان را در استودیو حبس نمی‌کردند: صحنه‌هایی راکه درمحل واقعه فیلمبرداری شده بود باصحنه‌های توی استودیو ترکیب می‌کردند وهمه را باهم پیوند می‌کردند و در لابراتوار اغلب با حضور خود کارگردان به‌آن شکل نهایی می‌دادند. با نمایش این فیلمهای کوچك، علاقه و توجه مردم به سینما احیاء شد و فزونی گرفت. در آمریکا اتاقکهایی‌که برای نمایش فیلم ساخته شده بود ازگوشه وکنار سردر-آوردند و تقریباً یکشبه سینماشد تماشاخانهٔ فقرا.

به سوی سینمای بین‌المللی

تقاضا برای این تفریح تازه بیش ازحد بود. مدیرهای سینماها برای مقابله بااین‌تقاضاها مجبور بودند هرشب برنامه را عوض‌کنند - وگاهی حتی دوبار در روز فیلم را عوض می‌کردند. در این بازاری‌که به سرعت توسعه می‌یافت، نخستین شرکتهای‌فیلمبرداری درمقابل خود تهیه‌کنندگان خرده پا را یافتندکه در استودیوهای کوتاه عمرخود فیلم تهیه‌می‌کردند. باآمدن تهیه‌کنندگان اروپایی ازقبیل‌ملیس‌وپاته Pathé وگومون Gaumont از فرانسه و شرکت تجارتی اربن Urban از انگلستان و «شرکت بزرگ شمالی» اسکاندیناوی و ایتالا وآمبر و سواز ایتالیا - که همه در آمریکا شعبه‌ای باز کرده بودند و فیلمهای خودرا می‌فروختند، رقابت سخت شد. درآن روزها صحبت از این نبود که فیلمهای خارجی را در یك سینمای «هنری» نشان دهند، بلکه نوشته‌های فیلمها به انگلیسی ترجمه می‌شد (بندرت فیلمی زیرنویس داشت) و فیلمهای خارجی پهلو به پهلوی محصولات آمریکایی در سینماهای‌کوچك آن زمان نمایش داده می‌شد. بدین ترتیب پیشرفتهای

کشورهای دیگر در آمریکا فوراً دیده و جذب می‌شد و بهمین ترتیب فیلمهای آمریکایی بدون شك تهیه‌کنندگان اروپایی را تحت تأثیر قرار می‌داد. اگر گفته شود شاید به علت همین داد وستد بین‌المللی در ابتدای نمو کار فیلمبرداری است که امروزه فیلم آمریکایی موردپسند ژاپنیها، فیلم روسی موردپسند فرانسویها، وفیلم ایتالیایی مورد توجه اسکاندیناویهاست،گزافه نخواهد بود. هرقدرهم رنگ ملی فیلمها شدید باشد، بازهمه از یك ریشه می‌آیند، زیراکه طریقهٔ فراهم‌آوردن آنها درهمه جای دنیا تقریباً یکی است، حتی فیلم ناطق هم باآنکه درآن روابط آدمهای داستان ومحرك کارهایشان برای کسی که زبان فیلم را نمی‌فهمد، مبهم است باز می‌تواند برای تماشا گران حظ بصری داشته باشد.

اینکه تبادل سبکها و روش‌ها از ابتدا ندانسته وپنهانی نبوده، از مطالعهٔ فیلمهای دههٔ اول قرن بیستم آشکارمی‌شود. اقتباس ازدیگران متداول بود. همینکه تهیه‌کننده‌ای فیلمی به بازار می‌آوردکه قبول عام می‌یافت فوراً پنج شش روایت تازهٔ آن بیرون می‌آمد. در اینکه کار ـ گردانان روایت اول فیلمی راکه ازآن تقلید می‌کردند دیده بودند شکی نیست، چون مکرر شیرینکاری یا نکته‌ای‌که‌باعث امتیاز روایت اول می‌شد در روایتهای تقلیدی دیده می‌شود. به این ترتیب حیله‌های ژرژ ملیس را از سپتامبر ۱۸۹۸ به بعد جی . ا . اسمیت درانگلستان تقلید می‌کرد و یك رشتهٔ طولانی از این فیلمهای «حیله‌ای» توسط رابرت پل Robert Paul به دنبال آنها آمد. محبوبیت این فیلمها ناچار در آمریکا نیز مقلدانی پیدا کرد ـکه پیشاهنگ آنها همان ادوین‌پورتر بود. درفیلمهایی مثل «چگونه جان توتکش را گم کرد» ۱۹۰۵ و «رؤیای یك شیطانك» ۱۹۰۶ پورتر با مهارت حیله‌های اروپائیان را با حوادث خنده‌دار ترکیب می‌کند. بهمین ترتیب توفیق «دزدی بزرگ قطار» سبب شد که سایرین رمز کار پورتر را مطالعه کنند. تا سال ۱۹۰۵ می‌بینیم که رموز کار پورتر دیگر بخوبی درك شده و درفیلمهایی انگلیسی از قبیل «نجات توسط پیشاهنگ» اثر سسیل هپوورث Cecil Hepworth به کار رفته است. بنابراین تماشاگران بودند که به سازندگان فیلم می‌گفتند چگونه کارکنند یاچه

موضوعی را برای فیلم برگزینند.

درفرانسه از فیلمهای «تعاقب» و«حیله‌ای» بیش ازهمه استقبال می‌شد. با طولانی شدن فیلمها ـ از یك دقیقه به ده دقیقه ـ این گونه داستانها کم‌کم تبدیل به شوخیهای کاملا فرانسوی و بی سرو ته کسانی مثل‌فردینان ذکا Ferdinand Zecca و امیل‌کول Emile Cohl وژان دوران jean Durand شد. ساختمان هیچ داستانی نمی‌تواند از این ساده‌تر باشد . حادثهٔ بی‌اهمیتی مثل کدو تنبلی که از چرخی می‌افتد یا دخترك خوشگلی که توی خیابان راه می‌رود شروع داستان است؛ و بعد با بداعتی باورنکردنی کار گره می‌خورد و مشکلات بر ـ مشکلات افزوده می‌شوند و «حیله‌های» دوربینی به دنبال هم می‌آیند تا اینکه سرانجام باخوشی وکامیابی‌کارها رو به راه می‌شود. درفیلمهایی مثل «حسن دست و یا چلفتی» ۱۹۰۶ اثرذکا ویا « کدوی قلقله‌زن» ۱۹۰۷ اثرکول، پیشرفت داستان سر راست است وحوادث به دنبال هم می‌آینـــد بدون‌آنـــکه به ساختمان پیچیده‌تر و دقیق‌تر (و اصولا سینمائی‌تر)پورتر متوسل شود. ولی‌چون اغلب این فیلمها درخیابانهای پاریس برداشته شده بود قدرت و ارزش فوق‌العاده‌ای داشتند و هنگام فیلمبرداری‌کارگردانها با دوربین تجربیات تازه‌ای می‌کردند. این نوع فیلمها، بدون کمترین توجه به قوانین طبیعی، ازهمهٔ امکانات ـ حرکت تند، حرکت‌کند، قطع حرکت، فیلمبرداری وارونه، چـاپ روی هم، اشباح وغیب وظاهرشدنهای مضحك ـ همین فیلمهای خنده‌دار بودندکه درمك سنت Mack Sennett جوان اثر کردند و چنانکه خودش بی پرده‌گفته است، ملهم بیشترفیلمهای او بودند.

تاسال ۱۹۱۰ دیگرتجارت فیلم ثبات وقراریافته‌بود؛ اروپائیان محصولات خود را مستقیماً در بازار تهیه‌کنندگان‌آمریکایی به نرخ هر سی‌سانتیمتری ۱۲ سنت (و اگرفیلم رنگی بود گرانتر) می‌فروختند. دانمارك چند درام جدی به‌بازارآمریکا فرستاد که از جمله بر د . و . گـریفیث اثر گذاشت. شرکت ایتالیا با نخستین فیلمهـای مجلل یك حلقه‌ای شروع شد. این فیلمها درنظر دوم بیشترسبك می‌نمایند. ولی از منابع سنگینی مانند تاریخ یا انجیل‌گرفته شده‌اند و پر ازصحنه‌های پرجمعیت‌اند و بازیگرانشان سرو دست خود را به شدت تکان می‌دهند.

هنوز چند سال به پیدایش صنعت فیلمبرداری در آلمان مانده بود، ولی فیلمهای عریان و زنندهٔ اوسکارمستر Oskar Messter از آنجا به آمریکا وارد می‌شد. بهرحال دردههٔ اول قرن بیستم فیلمهای فرانسوی درهمهٔ کشورها برتری داشتند، و این برتری را مدیون افسانه‌های خیالی وشاد ملیس و فیلمهای «بکیربکیر» و «حقه‌ای» ونمایش وقایع تاریخی و بخصوص بعد از ۱۹۰۷ مدیون «فیلم هنری» Film d' Art بودند.

اولین فیلم هنری

همیشه اشخاصی وجود داشته‌اند که خواسته‌اند به درست یا به غلط تفریح را با اعتلای نفس بیامیزند. درسال ۱۹۰۷ درفرانسه گروهی به نام «فیلم هنری» به این منظور خاص تشکیل شد که بزرگترین هنرپیشگان ملی را درنمایشنامه‌های بزرگ به تماشاگران عامی و اندك مایهٔ سینما بشناساند. این گروه بیگمان حسن نیت داشتند؛ از هیچ کوششی برای کسب بهترین نتیجه مضایقه نمی‌کردند . از سارا برنار، مادام رژان، ماکس درلی و در واقع همهٔ بازیگران « کمدی فرانسه» Comédie Francaise فیلمبرداری کردند. باله نیز جزئی از برنامهٔ آنها بود و رقص رژینا باده Regina Badet، تروهانوا Trouhanova و اوتروی زیبا La Belle Otero همه به روی فیلم ضبط شد. ازکارهای ساردو Sardou وآناتول فرانس و ویکتور-هوگو و ادمون روستان Edmond Rostand فیلمهایی اقتباس شد وقطعات مشهوری مانند ورتروتوسکا وفدر و شنل قرمز برآنها افزوده شد. وموسیقی فیلم«قتل دوك دوگیز»۱۹۰۸ راآهنگساز بزرگی چون سن - سان Saint-Saëns ساخت. بدبختانه ازاین آرمانهای عالی، هیچ فیلم حقیقی پدید نیامد. باآنکه فیلم صامت بود، بازیگران گفتار خود را ادا می‌کردند؛ وحرکاتی که به همراه گفته هایشان صورت می-گرفت برای صحنهٔ تئاتر مناسب بود و چنانکه در خور چشم تیزبین دوربین فیلمبرداری باشد، تغییر نیافته بود. صحنه سازی آنها بسیار غنی تر و دقیق تر از صحنه سازی استودیوهای آن زمان بود، ولی از پشت دوربین جز همان پرده و تختهٔ نقاشی شده چیزی به نظر نمی -

رسید. گویا تر از همه اینکه کارگردانان فیلم هنری، یعنی شارل لو - بارژی Charles Le Bargy و آندره کالمت André Calmet-tes را نیز از تماشاخانه آورده بودند، این کارگردانان نه حس می - کردند که فیلمهایشان مثل فیلمهای ملیس دیگر کهنه شده است، و نه به آن اهمیتی می‌دادند. به خیال خود فرهنگ را در دسترس توده‌ها می‌گذاشتند و انتظار داشتند که تودهٔ مردم به آنها احترام بگذارند و از این سخاوت سپاسگزار باشند.

ازیك جهت موفقیتی غیرمنتظره نصیب تهیه‌کنندگان فیلم‌هنری شد. تودهٔ مردم که به طور کلی به فیلم هنری خوشبین نبود ، از آن دوری می جست ؛ ولی کسانی که هرگز درخواب هم برای تماشای فیلمهای «کاوبوی» یا اندوهناك یاخنده آور به سینما نمی رفتند. فکر می‌کردند اگر درسینما نمایشنامه‌های کلاسیك را نشان بدهند، سینما آبرومند می‌شود. این بودکه نخستین‌بار «اشخاص محترم» برای‌دیدن این فیلمهای«هنری» جرئت کردند که باکمال‌احتیاط به‌درون سینما- های تاریك وبدبو پا بگذارند . فیلم‌سازان آمریکا وایتالیا و آلمان و انگلستان ناچار دنبال آنها را گرفتند. چیزی‌نگذشت که‌تهیه‌کنندگان آمریکایی دست به‌فیلمبرداری‌ازهمهٔ نمایشنامه‌های‌شکسپیر زدند-هاملت در ده دقیقه نمایش داده شد . تمایل ایتالیائیها به فیلمهای باشکوه تاریخی که از روی گذشتهٔ خود می‌ساختند قوت گرفت. هنرپیشگان آلمانی به سینما علاقمند شدند و درفیلمهای هنری شرکت کردند . انگلیسها ازشکسپیر و دیکنز الهام می گرفتند . درست است که این فیلمها ازحیث قرابت به‌هنر حقیقی سینما هرگز به‌پای «دزدی بزرگ قطار» نمی رسیدند، ولی لااقل به تهیه کنندگان فیلم یادآوری کردند که موضوع فیلم منحصر به ملودرامهای سخیف‌وکمدیهای سبك نیست. این فیلمها برای سینما آبرویی به دست آوردند؛ وشاید ازهمه مهمتر اینکه سندی زنده از تئاتر نیم قرن پیش برای ما باقی گذاشتند. اثر دیگر بلند پروازیهای «فیلم هنری» این بود که پس ازدیدن آنها در آمریکا طول فیلمها از یك حلقه تجاوز کرد . سارا برنار هنرپیشهٔ بزرگ، درسال ۱۹۱۲ از نمایش خود به نام «ملکه الیزابت»، «یك فیلم هنری » چهار حلقه‌ای ساخت . در همان هنگام در ایتالیا

«کووادیس» ؛ Quo Vadis دردست تهیه بود که مدت نمایش آن دوساعت، یعنی ۸ حلقه تخمین زده می‌شد . در آمریکا برعکس طول فیلم را یك حلقه قرار داده بودند و ازآن تجاوز نمی کردند. شرکت انحصار فیلم بی‌جهت به این نتیجه رسیده بود که تماشاگران فیلمی را که بیش از ده دقیقه طول بکشد تا به‌آخر تماشا نخواهندکرد، وبه‌این ترتیب طول تمام فیلمهای خودرا یك حلقه قرار داده بود. این‌شرکت که ازبزرگترین تهیه‌کنندگان وتوزیع کنندگان ممالك متحده تشکیل شده بود، می‌کوشیدکه‌ازطریق شعب‌خود درتمام آمریکا اختیارمراحل وجوانب مختلف صنعت نوزاد فیلم را در دست بگیرد؛ و از ۱۹۰۹ و ۱۹۱۲ هرچه این شرکت می‌گفت درحکم قانون شود. این شرکت‌که یك «تراست» واقعي بود ، امتیاز دستگاههای فیلمبرداری و نمایش فیلم را می‌فروخت . دوربینهای فیلمبرداری را فقط به شرکتهای‌عضو خود می‌داد، ودستگاههای نمایش فیلم را فقط در اختیار کسانی قرار می‌داد که قبول کنند فقط فیلمهای شرکتهای عضو « تراست » را در سینماهای خود نمایش دهند. علاوه برتجدید طول فیلمهای خود، این شرکت از افشاءِ نام هنر پیشگان خود نیز جلوگیری می‌کرد تا مبادا هنرپیشگان شهرت به دست‌آورند ومزد بیشترتقاضا کنند . شرکتهای عضو «تراست» چون‌سخت معتقد به حفظ وضع‌موجود بودند،همواره با شرکتها یاافرادمستقلی که دست به فیلمبرداری می‌زدند، نبردی سخت وگاه خونین را ادامه می‌دادند.

یکی از این اشخاص مستقل جوانی بود بـه نـام آدلف زوکر Adolph Zukor کـه در حدود ده سال پیش تجارت خز را ترك کرده وبه سینما روی آورده بود. زوکر حق نمایش «ملکه الیزابت» را درآمریکا خرید، زیرا حس می کردفصل فیلمهای طولانی‌تررسیده است. زوکر هفته‌ها انتظار کشید تا بتواند بامقامات « تراست » وارد مذاکره شودوبه آنهابقبولاند که وجود سارا برنار در«ملکه الیزابت» عاملی است که باعث می‌شود تماشاگران بارغبت دوساعت فیلم را تماشا کنند. اما سرانجام دراین‌کار توفیق نیافت. چون راه توزیع مجازبراو بسته شد ، زوکر به جستجوی راههـای غیرعـادی پرداخت و به جای مـدیران سینماهـای ارزان‌قیمت مـدیر یکـی از مهمترین تئاترهای

نیویورك، یعنی دانیل فرامان Daniel Frohman را دید و اوار متقاعدکرد به‌اینکه‌نمایش‌سارا برنار حتی‌روی‌نوار فیلم هم‌که‌ضبط شده باشد خوب و آبرومند است . دردوازدهم ژوئیه ۱۹۱۲ آمـریکائیان نخستین فیلم دوساعته‌را درتماشاخانهٔلایسیوم Lyceum دیدند-وبهای بی‌سابقهٔ یك دلار را برای هربلیط پرداختند. البته تصویر سارابرنار دیده می‌شد ولی صدای او به‌گوش نمی‌رسید . اما کسی به این موضوع اعتراض نکرد. نمایش فیلم درآمریکا موفقیت بزرگی به دست‌آورد و بلافاصله سازمان « هنرپیشگان مشهور » درنمایشهای مشهور به وسیلهٔ زوکر تشکیل شد. شرکت «پارامونت» امروز ازبقایای همان سـازمان است . اما سارا برنار وقتی که در ۶۵ سالگی از او دعوت شد کـه در فیلمهای «کامی» و «ملکه الیزابت» بازی کند گفت: « این تنها امکان جاودان شدن منست.»

د .و. گریفیث پدر فن فیلم

چند سال پیش از آنکـه سارابرنار در طلب جاودان شدن تصویر خود را به روی نـوار فیلم ضبط کـند، یـك هنرپیشهٔ جوان تئاتر با بی‌میلی‌حاضر شد در برابر دوربین بازی کند ـ آنهم از روی احتیاج . «لورنس» گریفیث ده‌سال از عمر خود را درسراسرآمریکا به‌دادن نمایش سیار پرداخته بود. درنمایشنامه‌نویسی‌وشاعری نیزطبع‌آزمائی کرده بود، وهنگامی‌که‌کاری به‌دست‌نمی‌آورد، به‌کارهایی‌مانند روزنامه فروشی،کارگری در کشتزارها یـاکشتیها، یا ساختمانها دست می‌زد.

نام تعمدیش دیوید وارك David Wark بود. دیویدپنجمین پسر یك افسر فقیر ارتش بود، گریفیث‌گویی نام اصلی خود را برای روزی که شهرت به دست آورد نگهداشته بود، زیرا هنگامی که سنا-ریویی ازاوپرای «توسکا» تهیه کرد وبه نزد ادوین پورتر در استودیوی ادیسون رفت خود را «لارنس» معرفی کرد . پورتر سناریوی اورا رد کرد، ولی رل اول فیلم «رهائی از آشیانهٔ عقاب» (۱۹۰۷) را کـه درست همان موقع دردست تهیه بود به او پیشنهاد کرد. در آن زمان

بازیگران تماشاخانه‌ها به‌سینما به نظر تحقیر می‌نگریستند و برایشان بازی کردن درفیلم نوعی تنزل مقام بود. ولی گریفیث که تازه‌عروسی کرده بود وسخت به پول احتیاج داشت، حاضر شد در ازای روزی پنج دلار بازی کند. چند ماه بعد، باسناریوهای دیگری که نوشته بود به استودیوی بیوگراف رفت. این بار نه تنها چند سناریو را فروخت بلکه بازهم ازاو تقاضا شد که درفیلمی بازی کند، وبازهم به احتمال قوی احتیاج اورا وادار به قبول کرد؛ ولی درظرف چند ماه گریفیث یکی ازاعضاء ثابت بیوگراف شد وحتی زنش لیندا ارویدسن Linda Arvidson به این شرکت کوچك پیوست. اما گریفیث هنوز «اورنس» بود.

آنچه درظرف چند سال بعد به وقوع پیوست شاید در تاریخ پیدایش هیچ نوع هنری سابقه ومثال نداشته باشد. ازسال ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۲ گریفیث مواد خام فیلمسازی را به صورتی‌که تاآن زمان‌تحول یافته بودند فرا گرفت وازآن وسیلهٔ بیانی ساخت‌که ازتئاتر به انسان نزدیك‌تر واز داستان‌نویس زنده‌تر وازشعر مؤثرتر بود. وی هنرسینما وزبان وقواعد آن را پدید آورد. اغلب گفته می شود که گریفیث «درشت‌نما» و «برش» و «زاویهٔ دید» و حتی «نجات درآخرین‌لحظه» را «اختراع» کرد. البته این درست نیست. آنچه او کرد خیلی از اینهامهمتر بود. گریفیث این اجزاء اصلی راکه پیش ازآن درفیلمهای دیگر دیده شده بودند تحت اختیار و ارادهٔ خود آورد، تلطیف‌کرد وبرای مقاصد نهایی خود به‌کار برد. طرق مختلفی برای استفادهٔ از دوربین کشف کرد، طرز پیوند «نما» ها وایجاد سبکی هنری ازآنهارا ترقی وتکامل داد. برای گریفیث هرفیلم، فرصتی برای تجربه وطبع آزمایی بود. استودیوی بیوگراف به اومجال این‌کار را می‌داد. درطی اولین سال ورودش به بیوگراف متجاوز ازصد فیلم ـ بیش ازدوفیلم در هرهفته ـ کارگردانی کرد.

یکی از نخستین اقداماتش این بود که باتغییرمکان دوربین در میان صحنه فاصلهٔ مقرر بین تماشاگران و بازیگران را که تاآن موقع معمول بود، از میان بردارد. گریفیث می‌گفت لازم نیست یك رشته وقایع را ازیك محل ثابت فیلمبرداری کنیم درحالیکه می‌توانیم

فقط باتغییردوربین به محل مناسبتری مرکز مهم و شایان توجه واقعه را به میان پرده منتقل کنیم . به دنبال همین استدلال دوربین را همچنان به بازیگران نزدیك‌تر می‌آورد تا حرکات دست و صورت و عکس‌العملهای آنها را از نزدیك نشان دهد . کارفرمایانش اعتراض می‌کردندکه «مردم هرگزحاضرنیستندپول بدهند ونصف بدن بازیگری را ببینند» ولی مردم می‌دیدند ومی‌فهمیدند. گریفیث به طور غریزی دریافته بودکه سینما درحقیقت نیزکاملا جدا ازتئاتراست وبهمین‌جهت حتی ازاین هم جلوتر رفت. چه لزومی دارد که قبل از اینکه واقعهٔ اصلی ومهم روی‌دهد حرکات خسته‌کنندهٔ دربازکردن، دربستن وبه‌توی اتاق قدم گذاشتن بازیگر را قبل از واقعهٔ مهم تحمل کنیم؟ خود گریفیث برعکس هرنمای فیلم را ازآن واقعهٔ مهم شروع می‌کرد و بمحض اینکه قضیه‌کامل می‌شد نمارا قطع می‌کرد. این را هم‌تماشاگران خوب می‌فهمیدند . گریفیث به ترکیب و نور صحنه‌هایش توجه پیدا کرد. به این مطلب برخورد که اگربه جای فیلمبرداری از رو به رو، که روش متداول بود، دوربین را درگوشه‌ای قرار دهد، قوت وحرکت صحنه را افزایش می‌دهد . همچنین دریافت که تمرکز نور برنقطهٔ دلخواه به همراه سایه‌های عمیق ـ که خود وی آن را «نوررامبراند» می‌خواند ـ حالت صحنه‌ها را تشدید می‌کند ونماها را در هنگام چاپ خود گریفیث بهم «پیوند» می‌داد، وبه نظراو مدت زمانی که هرنمایی روی پرده می‌ماند، می‌تواند کشش روحی در تماشاگران ایجاد کند و هرچه نما کوتاهترباشد، قدرت تحریك آن بیشتراست. این اصول را، در «خانهٔ دورافتاده» سال ۱۹۰۹ به تجربه گذاشت تا داستان را به نقطهٔ «بزنگاه» برساند. سه دزدآدمکش می‌خواهند بزور وارد خانه‌ای بشوند، پدرخانواده باتلفن خبردار شده است که جان زن و فرزندانش درخطراست وبااتومبیل دیوانه وار به سوی خانه می‌راند. دزدها می‌خواهند درها را ازپاشنه درآورند. مادر کنار بچه‌هایش ایستاده است. گریفیث بابریدن نماهاوپریدن ازاین نما به‌آن نما، باکوتاه کردن‌طول نماها. هیجان فیلم را بالا می‌برد. این شیوه‌ای بود که وی بعداًبارها به‌کار زد. درشیوه‌ای که به وسیلهٔ آن زمان ومکان به دلخواه‌کارگردان باهم برمی‌خورند ، گریفیث راه خود را بتدریج پیدا کرد. و هرروز

اعتمادش به خود بیشترمی‌شد و هرروز فاصلهٔ بین روشهای تئاتری و فنون سینمایی را زیادتر می‌کرد . بازیگران او به سوی دوربین پیش می‌آمدند وازدوربین دورمی‌شدند. ترکیب بازیگران‌طوری بودکه اگر روی صحنهٔ سه بعدی تئاتر دیده می‌شد بکلی بی‌معنی بود ؛ ولی روی پردهٔ دوبعدی سینمافوق‌العاده مؤثربود. هرچه دوربینش رابه‌بازیگران نزدیکترمی‌کرد بیشتر به این مسئله برمی‌خورد که حرکات پرمعنی و گویای سرودست بازیگران تئاتروحالات غیرطبیعی چهره آنها،روی پردهٔ سینما ناشیانه و تصنعی می‌نماید . بنابراین هنرپیشگان خود را برای بازی ملایمترونرمترتربیت می‌کرد وگروه هنرپیشگان جوان و اغلب بی تجربهٔ تئاتر را دور خود جمع می‌کرد تا در فیلمهایش بازی کنند. دربین «گروه هنرپیشگان وابسته» به‌بیوگراف ستارگانی مانند ماری پیکفرد Mary Pickford، لیلیان گیش و دوروتی گیش Lillian, Dorothy Gish، می مارش Mae Marsh، میبل‌نورماند Mabel Normand، رابرت هارن R.Harron، آون‌مور Owen Moore، بلانش‌سویت Blanche Sweet، لایونل‌باریمور L . Barrymore، و مك سنت Mack Sennett و غیره پیدا شدند. بازیگرانی‌که نمی‌توانستند ازدستورهای گریفیث پیروی کنند و به سبك تصنعی ملودرامهای روی صحنهٔ تئاتر مصرانه ادامه می‌دادند، یا ازبیوگراف می‌رفتند یا درآنجا باکارگردانان دیگری‌کارمی‌کردند.

توجه وبرخورد گریفیث به اینکه روی پردهٔ سینما اشیاء نیز می‌توانند سهمی در بازی فیلم داشته باشند شاید ازکشف او در طرز رهبری بازی هنرپیشگان مهمترباشد. بااستفاده از «درشت نما» می‌توان تمام پرده را بایك چاقو یا بطری یا نامه یا تلفن یا یك تپانچه پرکرد وبه این ترتیب به روی اهمیت هرکدام ازاین اشیاء درپیشرفت داستان تکیه کرد . در «ماشینچی لاندل» The Lonedale Operator (۱۹۱۱) بلانش سویت باآچار دو جنایتکار را از پشت به حال تسلیم نگهمیدارد. با یك «درشت نما» به تماشاچی نشان داده می‌شود که سلاح اوآچار است حال‌آنکه دزدها خیال می‌کنند هفت‌تیر است وازدوربه نظرتماشاگرهمان هفت‌تیر می‌آید. وقتی که کارگردان صلاح دانست به تماشاگران نشان دهد «درشت نما» ی آچار راز را

فاش می‌کند. گریفیث پی‌برده بود به اینکه یکی از مصارف اصلی «درشت نما» اینست که بروی اشیاء بی جان تأکید کند وآنها را جزء مؤثردنیایی سازد که بازیگران درآن حرکت می‌کنند.

ولی کار «درشت نما» تنها تکیه به روی قسمت مهم یك صحنه نیست: درشت نما هرچیزدیگررا از روی پرده حذف می‌کند. تماشاگران را وامی‌دارد که آنچه را کارگردان می‌خواهد ببیند وبس. همهٔ توجه را به روی جزء مهم متمرکز می‌سازد؛ خواه این جزء یك شیء باشد خواه یك بازیگر یا جزئی‌ازبدن بازیگر. گریفیث به این مطلب برخورد که درشت نمای یك دسته یا بازو یا صورت روی پرده بسیار گویاترازبازی هنرپیشهٔ زبردستی است که بخواهد احساسی را با شیوهٔ تئاتری روی صحنه بیان کند. صحنهٔ بازگشت ازجنگ سرگرد درفیلم «تولد یك ملت»(۱۹۱۵)گریفیث فراموش نشدنی است. فقط‌بازوهای خواهر ومادرسرگرد که با محبت او را در میان می‌گیرند و به سوی خانواده‌اش می‌کشند، روی پرده دیده می‌شود. همهٔ هیجان و قدرت صحنهٔ دادگاه در فیلم «تعصب» Intolerance (۱۹۱۶) در یك درشت نمای دست‌های می‌مارش فشرده شده است‌که درانتظارمحکومیت شوهر نگون‌بختش انگشتهای خود را بهم می‌فشارد. هوریس‌م. کلن Horace M. Kallen این‌گونه صحنه‌ها را «تصویرکردن‌انگیزه‌های پنهانی روابط بین اشخاص» می‌نامید. نمایش پنهانی‌ترین افکار و احساسات اشخاص وعرضه داشتن آنها باصراحت وصمیمیت به تماشاگران قدرت‌خاص‌گریفیث بود. ومردم باآنکه گریفیث را نمی‌شناختند واز «تصویرکردن انگیزه‌ها» خبری نداشتند، همه‌جا از قهرمانان گریفیث استقبال می‌کردند. به نظرمردم فیلمهای گریفیث واقعی‌تر و بشری‌تروحقیقی‌تراز سایرفیلمها بود وبنابراین باعلاقهٔ بسیار درانتظار محصولات تازهٔ شرکت بیوگراف به سرمی‌بردند.

مقایسهٔ فیلمهای گریفیث بافیلمهای فرانسوی وایتالیایی که‌از سال ۱۹۱۲ به بعد به توسط جورج کلاین G. Kleine وارد آمریکا می‌شدند حقایق بسیاری به ما می‌آموزد. مدتها پیش، یعنی در ماه مه ۱۹۱۱، گریفیث برضد تحدید طول فیلمها به‌یك حلقه اعتراض‌کرده بود. وقتی که وی فیلم «اناك آردن» Enoch Arden را دردوحلقه

ساخت، بیوگراف که یکی‌ازاعضاء مهم‌تربود اصرار داشت که هرحلقه آن را جداگانه منتشرکند، ولی عاقبت به تقاضای تماشاگران، مدیران سینما مجبورشدند دوحلقه را باهم نمایش دهند؛ وتاسال ۱۹۱۲ دیگر فیلم دوحلقه‌ای مقیاس طول فیلمهای جدی شده بود، گریفیث که آوازهٔ فیلمهای طویلی را که خارج از امریکا می‌ساختند شنیده بود، تصمیم گرفت که قدم را پیش بگذارد. وی روایت سینمایی داستان «جودیت بتولیا» (۱۹۱۳) را که پنهانی در کالیفرنیا می‌ساخت در چهارحلقه تمام کرد. کارفرمایانش سخت خشمگین شده بودند. فیلم اورا بایگانی کردند وتصمیم گرفتند که ازآن ببعد به جای کارگردانی نظارت و تهیهٔ فیلمها را به عهده او واگذارند. گریفیث بلافاصله استودیوی بیوگراف را ترك گفت‌وعده زیادی ازهنرپیشگان «وابسته» بشرکت مانند خواهران گیش Gish، می‌مارش، بلانش سوبت، رابرت هارن وغیره‌وبخصوص‌فیلمبردارکاردان ومورداعتمادش جی.وی. بیلی بیتزر Billy Bitzer را باخود برد.

«جودیت بتولیا» را بیوگراف تا اواخر سال ۱۹۱۴ بیرون نداد باآنکه این فیلم یك سال بعد از نخستین شب نمایش «کوواديس» در«برادوی» میان سیل فیلمهای اروپایی شبیه به آن به معرض نمایش گذاشته شد، اهمیت کشفیات گریفیث درآن به اثبات رسید. فیلمهای ایتالیایی وفرانسوی طولانی‌تربودند، سیاهی‌لشکرآنها بیشتر ودکورشان عظیم‌تربود، ولی دراصل این فیلمها بی‌حرکت بودند. مثل سان لشکر عظیمی بودند که انسان از دور تماشا کند. تماشاگر هیچگونه احساس بستگی وشرکت دروقایع نمی‌کرد. برعکس جودیت بتولیا، با«درشت نما» های جسورانه‌ای که حتی خود گریفیث هم تاآنوقت به‌کار نبرده بود، قدرت تهییج فراوانی داشت و داستانی کهن را به زبانی گرم و انسانی نقل می‌کرد. این فیلم که با بهترین کارهای قبلی گریفیث فاصلهٔ فراوان داشت، ازفیلمهای اروپایی همزمانش بسیار پیش‌تربود.

گریفیث که اکنون به نام واقعی خود معروف بود، پس ازترك بیوگراف به شرکت «میوچوال» Mutual ملحق شد وبرچند فیلم‌از فیلمهای پنج حلقه‌ای آنها نظارت کرد. این فیلمها فیلمهایی بازاری بودند که بی‌علاقگی گریفیث را به وضوح نشان می‌دهند، زیرا دراین

زمان گریفیث همهٔ نیروی خود را ذخیره می‌کرد تا موضوعی چنان جسورانه وعالی راکه درخیال نگنجد به دست بگیرد. گریفیث داستان «The Clansman» نوشتهٔ توماس دیکسن Dixon راکه ازجنگ داخلی و دورهٔ تجدید بنا وپیدایش «کوکلوکس‌کلان[1]» سخن می‌گفت خوانده بود.

گریفیث که خودش اهل جنوب و فرزند افسری جنوبی بود، به طبع به‌این داستان علاقمند شد، ولی حس سینمایی‌اش عامل‌قوی‌تری بود که اورا به سوی نیروی ملودراماتیك داستان می‌کشاند ـ داستان مربوط به خانوادهٔ کوچکی بود که جنگ داخلی آن را ازهم می‌پاشد وافراد آن می‌کوشند که درمیان سیاهان لگام‌گسیخته وغارتگراساس خانواده خود را نگهدارند. گریفیث باتمام نیروی خود به تهیهٔ این فیلم پرداخت؛ هرچه اوودوستانش پول داشتند برسراین‌کارگذاشتند. وی بدون سناریوکار می‌کرد وفنون تازه و ریزه‌کاریهای بی‌سابقه بکار می‌برد ـ صحنه‌های جنگی از فاصلهٔ بسیار دور فیلمبرداری شده است وازطرف دیگرنماهای نزدیك از زدوخوردها وآمد وشدها ونمای‌کوچ کردن خانواده که از زاویه بسیار پایین فیلم برداری شده است.

همهٔ اینها چیزهایی بود که در آن زمان کاملا تازگی داشتند. گریفیث ازهمهٔ امکانات دوربین استفاده کرد و حتی حیله‌های تازه‌ای از خود به کار زد. از «نمای دوربینی» و «نقاب» وتقسیم پرده به دو و حتی سه قسمت استفاده می‌کرد[2] همهٔ صحنه‌ها و حرکات را برای بازیگرانش که تعداد زیادی بودند تنظیم می‌کرد. همهٔ هنروعلم کار ـ گردانی‌اش را به‌کارمی‌برد تا به صحنه‌هایی که از دهانهٔ دوربین «بیلی»

---

۱) Kuklux Klan سازمان مخوف ضد سیاهپوستان درامریکا.ـم.

۲) منظور از «نمای دوربینی» نمایی است که به صورت دایره‌ای در میان پرده دیده می‌شود و مانند اینست که تماشاگر منظره را از سوراخ دوربین یك چشم تماشا کند. همچنین منظوراز«نقاب» اینست که قسمتی از پرده سیاه می‌شود و فقط قسمتی ازمنظره که مورد نظر کارگردان است دیده می‌شود. این شیوه‌ها امروز کمتر به کار می‌رود.ـم.

رفوران می‌کرد کشش و جذابیت ببخشد. نتیجهٔ همهٔ اینها فیلمی شد به نام «تولد یك ملت» که از حیث‌قدرت بیان سینمایی فوق‌العاده‌بود.

«تولد یك ملت» دراوائل سال ۱۹۱۵ به‌بازارآمد وتماشاگران را به حیرت انداخت. ۱۲ حلقه فیلم (تقریباً سه ساعت) بهمراه‌موسیقی مخصوصی که ارکسترسمفونی کاملی آن را اجرا می‌کرد ، فیلمی بود که قدرت آن را نمی‌توان اکنون به صرف دیدن آن تصورکرد. تاآن زمان فیلمی به‌این عظمت دیده نشده بود. وودروویلسون Woodrow Wilson آن را چنین توصیف کرد : «چون تاریخی که بارعد وبرق نویسند.» شوروعلاقه‌ای که برانگیخت ازمحیط سینمایی تجاوز کرد و به‌توی خیابان کشید و در شهرهای مختلفی که آن را نشان می‌دادند زدوخوردهای نژادی وآشوب برپامی‌شد. ولی صرف‌نظرازاینکه مردم موضوع این فیلم را دوست می‌داشتند یا از آن بیزار بودند «تولد یك ملت» ثابت کرد که سینما هنری است مستقل و گریفیث استاد این هنراست.

وحتی امروز، پس از چهل سال، نیروهای این فیلم هنوز به چشم می‌خورد: توصیف آدمها با سمبولهای زنده، گسترش حماسی قسمت اول فیلم که از صحنه‌های گرم خانوادگی به صحنه‌های و... جنگ می‌کشد، وسپس با ملایمت به بازگشت سرگرد به خانهٔ ویرانش ختم می‌شود، وملودرام سوزان نیمهٔ دوم فیلم، اینها رامی‌توان به‌عنوان مثال ذکر کرد. هریك از صحنه‌ها به نوبت خود قدرت و صحت نظر گریفیث را درانتخاب تصویرهای سینمایی نشان می‌دهد. نمای حرکت انتقام جویانهٔ شرمان Sherman بسوی دریا بی‌نظیراست. صحنه با یك نمای دوربینی کوچك که زنها وبچه‌های گریان را در بالای تپه‌ای نشان می‌دهد شروع می‌شود. با گردش به سوی راست نمای دوربینی لشکرشرمان را که به ویرانی وغارت مشغول است نشان می‌دهد.نماهای کوتاه غارت وخرابی وکشت وکشتار را نشان می‌دهند. صحنه مجدداً بانمای دوربینی که لحظه‌ای زنان گریان را روی تپه نشان می‌دهد به انتها می‌رسد. گریفیث اثرخانه برانداز جنگ را بانشان دادن صحنه های جنگ به همراه بیگناهانی که ازآن رنج می‌برند به شدت‌افزوده است. ونیزدرصحنه‌ای که هنوزهم جسارت آن انسان را به حیرت می‌-

آورد، گریفیث نمای پیرمردان و پیرزنانی را که در خانه‌هایشان زانو زده و به دعامشغولند بانماهایی ازسنگرهای پراز اجساد یخزدهٔ مردگان پیوند می‌دهد. واقع بینی صحنهٔ درون بیمارستان، اصالت دردناك بازی قتل لینکلن، لحظهٔ بازگشت به خانه که قلب انسان را می‌فشرد، برش استادانهٔ کوچ دیوانه‌وار کلان‌ها و نشان دادن خانواده‌ای که در کلبهٔ محقری محاصره شده است ـ اینها همه پاره‌هایی از قدرت سینمایی فیلم هستند که در ردیف بزرگترین قطعات تاریخ سینما به شمار می‌روند.

آنچه امروز تماشای «تولد یك ملت» را مشکل می‌سازد درست همان چیزی است که در سال ۱۹۱۵ سر آن جدل برخاست ـ و آن عبارت است ازطرز نمایش سیاهان وروش محبت آمیز نسبت به کلان‌ها. ظاهراً خود گریفیث از نسبتهای ضد سیاهپوستی که پس از بیرون آمدن فیلم ازهمه طرف به اومی‌دادند، متعجب بود و حق داشت. کافی است که انسان داستان «کلانس من» را که فیلم «تولد یك ملت» از روی آن برداشته شده است بخواند تا به زحمتی که گریفیث برای حذف قسمتهای نفرت بارکتاب کشیده است پی ببرد. ولی گریفیث خود اهل جنوب و از خانواده‌ای بود که دارائی‌اش را از دست داده و زندگی آنها سخت شده بود. پدرگریفیث سرهنگ ارتش ایالات جنوبی بود وگریفیث سرتاسرکودکی‌اش را درمیان داستانهای زمان خوش قبل از جنگ داخلی گذرانده بود. وی درمقابل سیاهان غارتگر ودورگه‌های کینه‌جو، بردگان وفاداری نیز بروی پرده آورده است، تا تعادل را حفظ کرده باشد. بدین ترتیب وی می‌پنداشت شرط انصاف را رعایت کرده است ولی نمی‌توانست بفهمد که برای بسیاری از مردم هردو صورت بیزارکننده است.

درمقابل این مشخصات فیلم، عیبهای جزئی ازقبیل دختران خندان گریفیث و پایان بسیار شاعرانه فیلم راجع به فرارسیدن عهد برابری وبرادری در سراسرجهان، اهمیت چندانی ندارد. ولی شاید میزان ارزش واقعی فیلم را همین شوری که به پا کرد به دست ما بدهد. قدرمسلم این است که تا مدت ده سال بعد هیچ فیلمی نتوانست تماشاچیان را تااین حد تحت تأثیرقراردهد.

شاید بهتر این باشد که گریفیث را در همینجا بگذاریم، چون در سی و نه سالگی به حد اعلای پیشرفتش رسیده بود. با «تولد یك ملت» گریفیث مهمترین کمکش را به تکامل هنر سینما کرد، و سینما را از تقلید ناقص و لنگان تئاتر به هنری مستقل و نیرومند و گویا مبدل ساخت. البته هنوز سالهای عظمت خود را در پیش داشت. بعدها نیز فیلمهای مهمی تهیه کرد که عبارتند از: فیلم جسورانهٔ «تعصب» (۱۹۱۶) با چهار داستان مجزایش که هر یك متعلق به دوران جداگانه‌ای است و به توسط موضوع مشترکی به هم مربوط می‌شوند، «شکوفه‌های شکسته» (۱۹۱۹) داستان دلخراش و سختی که با نهایت ظرافت و لطافت نقل شده است، «بسوی خاور» (۱۹۲۰) که دراصل ملودرامی برای تماشاخانه بود ولی گریفیث آن را با مهارت و قدرت برای پردهٔ سینما اقتباس کرد و بسیار مورد علاقهٔ عامه شد، و «آیا زندگی عالی نیست؟» (۱۹۲۴). ولی علاوه براینها گریفیث فیلمهای بازاری زیادی برای امرارمعاش ساخت. چون مستقلا کارمی‌کرد می‌بایست مزد کارگران و مخارج استودیو را بپردازد. وقتی که بالاخره استودیو به دست طلبکاران افتاد. گریفیث مجدداً کارگردان مزدوری در ردیف سایر کارگردانان عضو شرکت هنرپیشگان مشهور لاسکی شد. پایان سرگذشت گریفیث پایان خوشی نیست. دیدن خواری بزرگان یا عقب افتادن نوابغ همیشه غم انگیزاست. بهتراست همان هنرمند جویندهٔ خستگی ناپذیری را که به راهنمای غریزهٔ خود در زمینه‌ای ناشناخته کاوش می‌کرد، به یاد داشته باشیم، مردی که یك نسل تمام بازیگر و کارگردان تربیت کرد و الهام بخشید. بهتر است همان گریفیثی را به خاطربسپاریم که در اوج عظمت خود گفت: «کاری‌که می‌کوشم انجام دهم قبل از هرچیز این است که شما را وادار به دیدن کنم.»

تهیه کنندهٔ خلاق

گریفیث همین که بیوگراف را ترك گفت خود را در ردیف دو کارگردان و تهیه‌کنندهٔ برجستهٔ دیگر، مك‌سنت Mack Sennet

و توماس اینس Thomas H . Ince یافت که هـرکدام استودیویی مجزا و مستقل‌داشتند و مـی‌تـوانستند هر فیلمی را کـه بخواهند وهرطور که بخواهند تهیه کنند . این سه تن سه رأس «شرکت مثلث» را تشکیل دادند کـه محصولاتش عبارت بـود از فیلمهای خنده‌دار و سرگرم کننده وفیلمهای «مخصوص» که به‌دست گریفیث ساخته‌می‌شد. ازاین سه نفر شاید امروز اینس ازهمه گمنام‌تر باشد، ولی زمانی نام‌او همان شهرت‌واحترام نام گریفیث را داشت، درواقع درفرانسه فیلمهای اینس را بیش ازفیلمهای گریفیث می‌پسندیدند.می‌توان گفت این امر تاحدی بدین سبب بود که بیشتر فیلمهای اینس از صحنه‌های تیر ـ اندازی واسب سواری تشکیل می شد. آدمها و صحنه‌های این فیلمها برای فرانسویان غریب وجالب بودند ، بخصوص ویلیام . س . هارت، یکی از بهترین ستارگان « سوار » اینس ، نزد فـرانسویان محبوبیت فراوان داشت. اینس استودیوی کالورسیتی Culver City همیشه باگله‌گاو وگاومیش واسب وسرخ پوستان واقعی مجهز نگه می‌داشت و درپیدا کردن محل مناسب برای داستانهای غرب آمریکا نبوغ فراوان داشت . ازطرفی آن جنبه احساساتی کـه بسیاری از فیلمهای گریفیث را تباه می‌کرد ، در فیلمهای اینس دیده نمی‌شد و اهمیت این موضوع اندك نیست. اینس به‌کمك هارت مغرب آمریکارا به سرزمینی‌حقیقتاً وحشی و سخت مبدل کرد . هارت برخلاف تام میکس Tom Mix و باك جونس Buck Jones و هوت‌گیبسون Hoot Gibson رنگ رمانتیك به خود نگرفته بود. واما « کاوبوی » های آوازه خوانی که امروز درفیلمهای امریکایی فراوان‌اند، شاید اگر جلوی هارت ظاهر می‌شدند، وی آنها را باتیر می‌زد. در فیلمهای زیادی که اینس بدون هارت نیز تهیه‌کرده‌است ـ چه فیلمهای بیابانی «کاوبوی» وچه ماجرا ـ هایی که درشهر می‌گذرد همین احترازازجنبهٔ رمانتیك دیده می‌شود. اینس دربهترین فیلمهایش ازحیث‌واقع بینی دقیق وقدرت نقل‌داستان وساخت فیلم، چنان نیرویی نشان می‌دهد که شاید تاکنون درهیچکس دیده نشده باشد.

اینس نیز مانند گریفیث ازتئاتر به سینما آمد. باآنکه‌خودش ابتدا هنرپیشه بود از ۱۹۱۰ شروع به‌کارگردانی دربیوگراف کرد و

بلافاصله به شرکت «ایمپ» . Imp Co و سپس به شرکت «میوچوال» منتقل شد. درسال ۱۹۱۴ اینس نیروی‌مهمی درصنعت سینمامحسوب می‌شد. ودر رأس استودیوی قصرمانند خود، «اینس‌ویل»Inceville درحومهٔ هالیوود کار می‌کرد اینس کم‌کم به این‌مطلب برخوردکه وقت خود را بیشتر به رتق وفتق امور استودیو می‌گذراند تا به‌کارگردانی واین مطلب در تاریخ فیلمبرداری دارای اهمیت بسیار است . اینس نخستین کسی است که مفهوم «تهیه کنندهٔ خلاق» را ـ یعنی کسی که آن قدر بکار سینما آشنا باشد که نقشهٔ کار دیگران را بریزد و بر اجرای آن نظارت کند ـ در هالیوود پدید آورد . وی تعداد زیادی سازمان تهیهٔ فیلم در قلمرو خود به‌پا کرد که هریك را مدیر تهیه‌ای اداره می‌کرد وخوداینس برهمهٔ آنها ریاست می‌کرد. هریك ازمدیران که مستقیماً زیر دست اینس بودند بااو ونویسندهٔ داستان فیلم درتهیهٔ فیلم کار می‌کردند. هنگامی که نوشتن داستان به‌پایان می‌رسید «هر «عیناً برداشته شود» را به روی آن می زدند. آنوقت برنامهٔ برداشتن فیلم را می‌ریختند، که نشان می‌داد هرصحنه را در کجا باید برداشت ازاین برنامه نیز می‌بایست عیناً پیروی شود. این سازمان برای‌رعایت اقتصاد درتهیهٔ فیلم به‌وجود آمده بود وتحت نظر اینس فیلمهای‌بسیار عالی نیز تهیه کرد. قدرت تجسم اینس به قدری زیاد بود که‌می‌گویند می‌توانست بانگاه کردن به صفحات داستان رابطهٔ هرنما را بانمای بعد دقیقاً ببیند. بهرصورت اینس قسمت‌عمدهٔ چاپ وتنظیم نهائی فیلمهایش را خود به عهده داشت. سازمانی که وی بین سالهای ۱۹۱۵ و ۱۹۲۰ دراستودیوی خود بناکرد همانست‌که امروزه، بامختصر تغییر وتبدیل، درهالیوود معمول است. نکتهٔ قابل توجه در فیلمهای اینس اینست که کارگردان این فیلمها هرکس بوده باشد ـ اثر ذوق واندیشهٔ‌تهیه‌کننده به خوبی درآنها مشهود است. امروز کمتر چنین نیروی خلاقه‌ای در بین تهیه کنندگان‌هالیوود دیده می‌شود.

با آنکه اینس به سرعت زیاد چند فیلم را در یك زمان تهیه می‌کرد، تعداد کمی ازفیلمهای او در دست مانده است و امکان دیدن فیلمهای گریفیث یاستت که بااو همزمان بودند، بیشتر است شاید مرگ مرموز او درسال ۱۹۲۴ یعنی پیش ازآنکه نوشتن‌کتاب دربارهٔ

سینما رواج یابد ، به‌گمنامی این پیشاهنگ با استعداد هنر فیلم کمك کرده باشد. ولی درست است‌که اکنون به دست آوردن فیلمهای دورهٔ عظمت اینس، یعنی‌بین ۱۹۱۴ و ۱۹۲۰ کاردشواری است، ولی‌آنچه به دست آمده‌است همه ازحیث‌داستان‌وساختمان وبرش قابل‌تحسین‌اند. رشتهٔ اصلی داستان بااستحکام و دقت بافته شده است و به سرعت پیش می‌رودوهرگز برای‌نمایش‌واقعهٔ مضحك یاتکیه‌برروی نکته‌ای‌رمانتیك و مانند اینها، حرکت کلی وقایع را باز نمی دارند. آدمها حقیقی و دارای عمق هستند ودکورها واقعی وخالی از تزویرند. فیلمهای‌اینس، چه داستان پرحرکتی مانند فیلم دو حلقه‌ای «کانگسترها و دختر» (۱۹۱۴)چه داستانی اجتماعی باشد «ایتالیائی» (۱۹۱۵) وچه‌کمدی عشقی شهرهای‌کوچك مانند «روستائی»(۱۹۱۷) همه سادگی ولطافتی طبیعی دارند . ازمیان فیلمهای این دوره فقط فیلم «شبه گریفیث» و «نیمه صلح جویانه» و پر مدعای «تمدن» (۱۹۱۶) را می‌توان ذکر کرد که دربیان منظور اصلی خودناتوان است وآدمهای آن غیرواقعی به‌نظر می‌رسند.

باآنکه اینس بعد از ۱۹۲۰، همچنان به تهیه فیلم ادامه‌داد ، فیلمهایش رفته رفته بی‌مزه و«ساختگی» شدند. چنین به نظرمی‌آید که ده سال‌کار خلاقهٔ شدید اینس را از پا انداخت یافعالیتهای تجارتی همهٔ نیروی اورا مکید وچیزی برای تهیهٔ فیلم باقی نگذاشت. دراین مدت هم تکنیك تهیهٔ فیلم که طرح آن را ریخته‌بود وهم‌کارگردانانی‌که تربیت کرده بود ـ از قبیل فرانك بورزاج F . Borzage ولامبرت هیلیر Lambert Hillyer و رولاند . و . لی R . V. Lee و فردنیبلو Fred Niblo و ویکتورشرتزینگر V . Scher-tzinger در همهٔ استودیوهای هالیوود راه یافتند . اینس نیز مانند گریفیث در پیشرفت سینما سهم عمده‌ای داشت.

سلطان کمدی آمریکایی

در نقطهٔ مقابل اینس در شرکت مثلث ـ که گریفیث در رأس آن بود ـ مك سنت سلطان دلقکهای شرکت کی‌ستون Keystone

جای داشت. مك سنت مردی عظیم جثه وبلند بالا بود که می‌خواست خوانندهٔ اپرا شود، اماگذارش به‌سیرکها وتماشاخانه‌های بازاری افتاد و چند سالی را روی صحنهٔ تماشاخانه و سیرك گذراند ـ تا اینکه سرانجام در ۱۹۰۹ وارد استودیوی بیوگراف شد. سنت نیز مانند اکثر بازیگران آن زمان به خاطر پنج دلار مزد روزانه قدم به‌دنیای سینما گذاشت و نه به خاطر امکانات هنری و آیندهٔ سینما. ولی سنت در ضمن آرزوی دیگری هم در سر داشت . می‌خواست نقش پاسبان مسخره‌ای را بازی کند. مدتها پیش ازآنکه فرصت اثبات عقیدهٔ خود را پیدا کند به نظرش پاسبانها مسخره می آمدند و اغلب ضمن‌گردش‌درخیابانهای نیویورك باگریفیث‌دراین باره بحث می‌کرد. به هرحال گریفیث نمی‌خواست قبول کند وهمچنان به او رلهای‌جدی می‌داد.درفیلمهای بیوگراف اغلب می‌توان سنت‌را درنقش ناظریادهاتی یاگدا دید. ولی هرگز در نقش پاسبان دیده نمی‌شود. روزی به وسیلهٔ ماری پیکفورد خبر یافت که بیوگراف برای فکر هرداستانی ۲۵دلار می‌پردازد وبلافاصله به نوشتن پرداخت.به‌گفتهٔ خودش اولین‌سناریوی او ازاوهنری O. Henry گرفته شده بود، ولی آن را به اندازهٔ‌کافی تغییر نداده بود تابتواند بفروشد به هرصورت چیزی نگذشت‌که درآمد خود را بانوشته‌های قابل قبولش که «خانهٔ دوره افتاده» هم جزء آنها بود، افزایش داد. دراین ضمن‌کارگردانی را نیز از خودگریفیث یاد می‌گرفت.

در سرگذشت خود به نام « سلطان کمدی » سنت به قلم خود باگرمی و از صمیم قلب دین خود را به استادش چنین ادا می کند، «گریفیث به جای مدرسه ابتدائی‌ودبیرستان و دانشگاه من بود.» و به زودی سنت هم بامزدشاهانهٔ هفته‌ای ۶۵ دلار به کارگردانی پرداخت .

چندسالی‌که سنت‌دربیوگراف کارمی‌کرد زندگی‌اش چندان‌خوش نبود. سخت‌کار می‌کرد وبین‌سال ۱۹۱۰ و۱۹۱۲ به‌طورمتوسط هفته‌ای دوفیلم تمام می‌کرد؛ به‌علاوه درفیلمهای خودش وگریفیث بازی‌هم‌می‌کرد. ولی تاآن‌موقع سنت‌عقاید خاصی دربارهٔ فیلم خنده‌دارپیدا کرده بود واین‌مطلب‌فقط شامل پاسبان مسخره نمی‌شد. مسخره بازیهای توی سیرك هنوز به‌خاطرش‌بود. فریفتهٔ شوخیهای‌فیلمهای فرانسوی بودکه

ازسال ۱۹۰۷ به‌بعد به‌فراوانی وارد آمریکا می‌شد. و بخصوص روش ماکس‌لندر Max Linder فرانسوی(که درآن‌موقع چارلزچاپلین‌هم آن‌را مطالعه می‌کرد) و کمدیهای او توجه‌اش‌را جلب کرده‌بود. سنت حس‌می‌کردکه این‌شوخیهاوشخصیتهای مضحك‌را می‌توان به‌شکل‌کمدی امریکائی درآورد. اما شرکت بیوگراف درآن‌زمان از برکت فیلمهای جدی‌گریفیث نفع سرشاری می‌برد و ارزش واهمیتی بهم زده بود. رئیس استودیوی کوچك بیوگراف ، والاس « پاپ » مك کچون W.(«Pop»)Mc Cutcheon، ازاین‌مقام ومنزلت جدیدخود کاملا خوشحال‌بود وعلتی‌نداشت‌که عقاید مك‌سنت را تشویق‌کند. سنت‌برای بیوگراف تعداد زیادی کمدی یکنواخت ویکجورساخت که گاهگاهی بازیهای درخشان میبل نورماند Mabel Normand به آنها حیات می‌بخشید .

شرحی‌که خود سنت ازچگونگی تشکیل شرکت کی‌ستون بیان می‌کند شاید درست نباشد ومسلماً برای شرکایش آدام‌کسل - Adam Kessel وچارلز باومن Ch. Bauman خوشایند نیست. بنابه‌گفتهٔ او، کسل وباومن پیش ازتشکیل شرکت قماربازانی بیش‌نبودند وسنت صددلار به‌آنها بدهکاربود ونمی‌توانست قرض‌خودرا بپردازد. وقتی‌کسل وباومن به‌او فشارآوردند سنت‌چنان‌ازمنافع سرشارسینمادادسخن‌داد که نه‌تنهاطلبکارانش‌ازصددلارخودصرفنظرکردند،بلکه ۲۵۰۰دلارنیز به‌او دادند تا واردکار سینما شوند. سنت می‌گویدکه نام شرکت کی‌ستون را از راه‌آهن پنسیلوانیاگرفته‌است. حال تاچه‌حد این‌دعاوی صحت‌دارد، چیزی‌است که فقط خود سنت می‌داند. آنچه مسلم‌است سنت در ژانویه ۱۹۱۲ سه‌سال بعد ازآنکه به‌عنوان کارگردان فوق‌العاده شروع به‌کار کرد، در لوس آنجلس از قطاری پیاده شد و در استودیوی خودش ، کی‌ستون، شروع به‌فیلمبرداری کرد، ورؤسای جدیدش‌که درنیویورك مانده بودند آقایان‌کسل وباومن بودند.

ابتدا سنت درکی‌ستون کارگردان وبازیگر ونویسنده وحتی‌گاهی فیلمبردار بود. داستانهای فیلم غالباً فی‌المجلس ساخته می‌شد. مثلا ممکن‌بود صحبت‌ازیك‌سان یامسابقه موتورسواری یاتخلیهٔ آب‌دریاچه‌ای پیش بیاید. سنت وکارگرانش صبح باحال ژولیده به‌استودیو می‌آمدند

ودر ضمن‌راه وضع یاموقعیتی‌را به‌تصور می‌آوردند. صحنه‌هایی‌را که حادثهٔ‌اصلی‌فیلم در آن اتفاق می‌افتاد مجسم می‌کردند. سپس‌به‌استودیوی کوچك خود در ادندیل Edendale باز می‌گشتند و به فکر حوادث دیگری که منجر به‌آن حادثه شود یا آن‌را توضیح دهند می‌افتادند. توضیحی‌که می‌دادند شاید اغلب منطقی‌نبود، ولی‌سنت به‌زودی یادگرفت که‌چگونه‌آن‌را حل‌کند. می‌گفت « بایدحرکت داستان‌را تشدیدکرد. » چون می‌دانست در بحبوحهٔ بهم‌ریختن اوضاع و اوج گرفتن داستان تماشاگران وقت سؤالات مزاحم‌را پیدا نمی‌کنند. اعتقاد او این بود که مقدمه وپرورش ونمایش‌هیچ شوخیی‌نباید بیش ازیك‌دقیقه ونیم روی پرده طول بکشد. اکنون دیگر می‌توانست پاسبانهای مضحك خودرا به دلخواه نشان‌دهد.

« پاسبانهای‌کی‌ستون » بالباسهای گل‌وگشاد وعینکهای حلبی‌شان سکندری‌خوران وارد فیلمهای‌سنت شدند. اکنون سنت می‌توانست حیله‌های سرگیجه‌آورفیلمهای فرانسوی‌را به‌کاربرد ودلقکها وآدمهای مسخره و بدقیافهٔ خودرا به سلیقهٔ خودش بپروراند. فورد سترلینگ Ford Sterling ومیبل‌نورماندوپاته‌لرمان Pathé Lehrman وفردمیس Fred Mace به‌همراه‌او به‌غرب آمده‌بودند وچندی‌نگذشت که اشخاص غریبی چون آربکل Arbuckle « چاق » هانك من Hank Mann وچستر کانکلین Chester Conklin وسامرویل « لاغر » وادگارکندی Edgar Kennedy وچارلی موری Ch. Murray بن توربین Ben Turpin وچارلی‌چیس Ch. Chasé وماك سوین Mack Swain و چارلی چاپلین به‌آنها پیوستند. طبق گزارش سنت درطی‌اولین سال فعالیتشان، ۱۴۰ فیلم خنده‌دار از کی‌ستون بیرون دادند.

چندی نگذشت که سنت نیز مانند اینس مجبور شد از شرکت مستقیم‌درفیلمهایش خودداری‌کند وبه‌ریاست ونظارت درکارهای‌استودیو بپردازد. وی برروی صندلی قراضه‌ای دراتاق نمایش می‌نشست‌وآخرین قطعات فیلمی را که بازیگران ساخته بودند تماشا می‌کرد. عملا ثابت شد که این‌بهترین ترتیب‌کاراست. سنت‌را به‌صورت بازیگر حتی نمی‌توان باهیچ‌یك از دلقکهای با استعدادی که دورخود جمع کرده بود

قیاس کرد. حرکات سنگین وراه‌رفتن خشك او چندان ظریف و لطیف نبود. اما او دارای غریزه‌ای تند برای پیوند صحنه‌ها و نماها و اندازه گیری‌زمان نمایش آنها بود، واین‌مهارت‌را وی از کار کردن زیردست گریفیث به‌دست‌آورده‌بود. بازیگرانش ازصدای جرق جرق صندلی او می‌توانستند پی‌ببرند که کارشان موردپسند « پیرمرد » بوده‌است یا نه اگرسنت نمی‌پسندید، خودش معمولامی‌گفت‌که چگونه باید فلان قطعه را برید یاپیوندکرد تابهتر شود.

اکثر موضوعهای فیلمهای کی‌ستون ازخود سنت سرچشمه می‌گرفت وهرگزداستانی‌ازخارج خریده نمی‌شد. طرح گرهٔ اصلی‌داستان را با نویسندگان شرکت چنان می‌ریخت که گویی فیلم کاملی را می‌خواهندبنویسند. رفتار وکردارآدمهارا چنان درنظر می‌گرفتند وقالب می‌ریختند که مناسب‌داستان باشند. وقتی‌که رشتهٔ اصلی داستانی‌صحیح یافته می‌شد آنوقت‌آن را به « اتاق شوخی » می‌فرستادند تا صحنه‌های خنده‌دار به‌آن‌اضافه شود. یکی ازاولین مشاغل فرانك کاپرا Frank Kapra کار در اتاق شوخی‌کی‌ستون‌بود. یکی‌دیگر ازفارغ‌التحصیلان این‌تیمارستان مخصوص مجانین با قریحه ریموندگریفیث Raymond Griffith محبوب سالهای ۱۹۲۰ به‌بعد بود.

فیلمبرداری درکی‌ستون اغلب ترکیب عجیبی بود از سناریوی اصلی وشوخیهایی‌که‌فی‌المجلس‌ساخته می‌شد وشیرین‌کاریها ولودگیهایی که غالباً ازمجموع آنهاچیزی پدید می‌آمد که‌حتی شوخی‌سازان سنت هم نمی‌توانستند به‌راحتی بپذیرند. بدین‌ترتیب بود که‌میبل‌نورماند اولین‌نان خامه‌ای‌را به‌صورت بن‌تورین‌کوبید تا به‌صحنهٔ بیمزه‌ای قدری مزه بدهد هانك من با قیافهٔ مظلومانه‌اش همیشه صحنه‌هارا با شیرین‌کاریهای خود از رفقایش « می‌دزدید.» با این‌حال اگرنتیجهٔ آن‌را سنت می‌پسندید، آن قطعه درپیوند نهایی به‌جای خود می‌ماند. سنت همیشه خودرا بجای یك تماشاگر عادی می‌گذاشت: اگرصحنه‌ای‌را می‌پسندید، مردم نیز آن‌صحنه را می‌پسندیدند. و اوکمتر اشتباه می‌کرد.

بدین‌ترتیب پیداست که برخلاف نظر بسیاری از تاریخنویسان سینما، همهٔ فیلمهای سنت نمی‌توانست شاهکار هنری باشد. بعضی از فیلمهای او، مثلا: « حب تلخ » His Bitter Pill (۱۹۱۶)

« بت شهر کوچك » A Small Town Idol (۱۹۲۱) « جیغ اربی » The Shriek Of Araby (۱۹۲۳) نمایشهای جدی آن زمان را تقلید وهجو می‌کردند. شوخیهای سنت مانند شوخیهای فیلم « بلندیهای سرگیجه‌آور و قلبهـای شجاع » Dizzy Heights and Daring Hearts (۱۹۱۶) و « آدمك باهوش » The Clever Dummy (۱۹۱۷) از حد زیرکی و استادی می‌گذرند و گستاخانه به‌ماشین‌پرستی آمریکا می‌خندند. برای‌هریك ازهنرپیشگان سنت مانند چاپلین و مك‌سوین وغیره چندین فیلم تهیه می‌شد. البته محبوبیت این‌فیلمها به‌واسطهٔ استعداد و شیرینکاری ستارگان بود؛ ولی به‌همراه این‌فیلمها مقدار زیادی کمدیهای ساختگی بود که آشکارا از تئاتر سبك ومسخره بازیهای سیرك اقتباس شده بود و بسیاری از آنها فی‌الواقع‌کمدیهای ساده وعوام پسندی هستندکه انسان‌را به‌یاد فیلمهایی که سنت در بیوگراف ساخته بود می‌اندازند.

درحدود سالهای ۱۹۲۸ و۱۹۲۹ وقتی‌که اغلب بازیگران و کارگردانان مهم سنت اورا ترك‌کردند وبه‌دنبال فیلمهای طولانی وپر-منفعت‌تر رفتند،فیلمهای سنت به‌صورت‌تقلیدهای ناقص‌ازکارهای‌گذشته او درآمدند. درست است‌که دراین فیلمها نیزهمهٔ ریزه‌کاریهای سابق، مانند داغان‌شدن اتوموبیل وخردشدن کاسه‌وبشقاب وفروریختن دیوار و شکستن درو‌پرواز نان‌شیرینی ومانندآینها دیده می‌شود؛ ولی آن‌عامل نیرومند خنده، که‌زمانی فیلمهای سنت‌را به‌هجوهای‌قوی وبیرحمانه از زندگی مبدل می‌ساخت، دیگردراین‌فیلمها دیده نمی‌شود.

اکنون نام سنت برای‌همیشه بامسخره بازی وپرتاب‌کردن نان خامه‌ای‌وابسته‌شده است، اما باآنکه‌این‌وابستگی به‌جای‌خود باقی‌است، مفهوم آن‌مردم‌را به‌اشتباه می‌اندازد. مسخره‌بازی در دست سنت تغییر شکل می‌داد وناگهان ارزش‌سینمایی پیدا می‌کرد. وی ازحوادث محال وموهوم استفاده می‌کرد. چشم عقل دربرابرسرعت عمل وتندی برش فیلمهای‌اوخیره می‌شد. سنت دنیای‌واقعی‌را، یا لااقل دنیایی‌راکه‌به‌طرز خطرناکی‌به‌دنیای واقعی شباهت‌داشت، مبدل به‌دارالمجانین می‌کرد. در این‌دنیا مردان کوتاه ونحیف بازنان غول‌پیکرقوی ازدواج می‌کردند. هرزگی عمومیت‌داشت، مأمورین دولتی بی‌معنی بودند، و یك اردنگ

مشکلترین‌مسائل‌را حل‌می‌کرد. هرگاه شخصی درفیلمهای سنت‌نکته‌ای هنری یافلسفی‌می‌دید، «پیرمرد» ازکشف‌او درشگفت می‌شد؛ اماحقیقت این‌بود که فیلمهای اوازفلسفه وهنر سرشاربود. سنت می‌گفت «ما این فیلمهارا به‌کمك‌گوش‌وچشم ساخته‌ایم.» ممکن‌است این‌طورباشد، ولی گوش‌شنوا وچشم بینایی‌داشتند. مسلم اینست کـه سنت عده زیادی از هنرپیشگان بزرگ‌را کشف‌وتربیت‌کرد. نه‌تنها چاپلین و«پاسبانها»ی کی‌ستون را پدید آورد، بلکه ستارگانی مانند گلـوریـا سوآنسون Gloria Swanson فیلیس‌هیور Phyllis Haver بیب‌دانیلز Bebe Daniels ماری پروست Marie Prevost کارل لمبارد Carole Lombard وغیره نیز از زیردست‌او بیرون آمدند. ماری درسلر Marie Dressler، بـاسترکیتون Buster Keaton ، هاری‌لنگدون Harry Langdon،هارولدلوید Harold Lloyd والاس بری Wallace Beery، و. س فیلدز W. C. Fields و بینگ کراسبی Bing Crosby، همه زمانی زیردست سنت کار می‌کردند. وشاید ازاین مهمتر کارگردانانی باشند که سنت تربیت کرد - مردانی از قبیل فرانك‌کاپرا، جرج استیونس G.Stevens، وجرج مارشال‌که برخی ازآنها هنوزبه‌کار ادامه می‌دهند. آنها برش‌زمانی فیلم ولزوم حرکت بدنی روی‌پرده واهمیت پیوند صحنه‌را ازسنت‌آموختند. فیلم‌ناطق ورواج برنامه‌های دوفیلمی فصل آخر داستان سنت بود.شاید روش او تا موقعی‌که صنعت سینما جوان و نامنظم بود می‌توانست دوام آورد. حتی‌از ۱۹۲۰ به‌بعد که سنت وارد شرکت پارامونت شد، طرز کار خود را کم‌کم تغییر داد. برای رعایت اقتصاد، فیلمهایش را بـا نقشهٔ قبلی تهیه می‌کرد وقدم‌به‌قدم بودجهٔ آنهارا درنظرمی‌گرفت. آمدن صدا ازاین‌هم بیشتر طرزفیلمبرداری اورا تغییرداد، چون‌بروی نوشتهٔ سناریووگفتار بیشترتأکیدمی‌شد. وبرنامهٔ دوفیلمی سینماها جای‌کمدی دوحلقه‌ای‌را به‌مضحك‌قلمی یا فیلمهای‌کوتاه یك‌حلقه‌ای سپرد.سرانجام درسال۱۹۳۵ سنت به‌کلی ازتهیهٔ فیلم دست‌کشید. اوهم نقش‌خودرا در پیشرفت هنرسینما بازی کرده‌بود.

چارلی چاپلین و پیدایش ستارگان

چارلی‌چاپلین درمیان شاگردان مکتب سنت ازهمه درخشان‌تر است. با کناره‌گیری ناگوار چاپلین ازصحنهٔ سینما وحتی‌ازآن بدتر با دوری او ازقلب‌مردم عادی، مردمی‌که روزی چاپلین نقششان را روی پرده بازی می‌کرد، به‌دشواری می‌توان اندازهٔ محبوبیت گذشتهٔ اورا تصورکرد؛ دوسال‌پس‌ازآنکه چارلی برای‌نخستین‌بار روی‌پرده ظاهر شد، نامش را در هرخانه‌ای می‌دانستند. عروسکها و اسباب بازیها و مسابقاتی به‌نام‌چاپلین به‌وجودآمد. مردم رقصی‌به‌نام «راه‌رفتن‌چاپلین» ابداع‌کردند، بچه‌ها اسم‌اورا ورد زبان‌خود ساخته‌بودند. مقلدین‌چاپلین حتی درفیلمها دیده می‌شدند ومضحك‌قلمی‌چاپلین چه‌درروزناماها وچه روی پردهٔ سینما دیده می‌شد. عبارت «من‌امشب اینجاهستم» که‌بروی عکس‌چارلی درحال‌برداشتن‌کلاهش‌چاپ شده‌بود کافی‌بودکه تماشاگران را به‌درون سینما بکشد. کسی حتی زحمت پرسیدن عنوان فیلم یا چگونگی داستان‌را هم به‌خود نمی‌داد.

شاید یك صورت‌حساب ساده بتواند میزان سرعت فوق‌العادهٔ پیشرفت کارچاپلین ومحبوبیت عظیم فیلمهایش‌را به‌ما بدهد. در دسامبر ۱۹۱۳ باحقوق ۱۵۰ دلار درهفته به‌کی‌ستون پیوست واین‌برای‌جوانی که بهترین قراردادهایش تاآن‌موقع‌نمایش درتئاترهای سبك درسراسر آمریکا باحقوق ۵۰ دلار درهفته بود، مبلغ قابل‌ملاحظه‌ای محسوب می‌شد. درست‌یکسال بعد با اسانی Essanay قراردادی به‌مبلغ ۱۲۵۰ دلار درهفته امضاکرد و درسال بعد باحقوق ۱۰۰۰۰ دلار، به‌علاوه ۱۵۰۰۰۰ دلار برای امضای‌قرارداد، به‌شرکت «میوچوال» پیوست ودرسال ۱۹۱۷ دربیست و هفت سالگی چاپلین ازشرکت فرست نشنال First National یك‌میلیون دلار دریافت کرد تا درمقابل‌آن ۸ فیلم درظرف ۱۸ ماه تهیه‌کند و این‌بار برای امضاء قرارداد ۱۵۰۰۰ دلارگرفت. آنچه به‌اهمیت این‌مبلغ می‌افزاید این‌است‌که‌تمام فیلمهایش درآن‌موقع یك‌یادوحلقه بیشتر نبودند. فیلمهای کوتاه چاپلین از همهٔ فیلمهای طولانی، به‌استثناء فیلمهای ماری پیکفرد گرانتر بودند. دراین‌زمان‌ماری‌پیکفردکمی‌کمترازیك ملیون دلاردرسال درآمدداشت.

چاپلین وپیکفرد هردومحصول ترقی‌قابل‌توجه صنعت سینمارا درو می‌کردند. قبل‌از ۱۹۱۰ کسی‌اصلانام بازیگران سینمارا نمی‌دانست. به‌تدریج‌تماشاگران باشناختن بازیگران محبوب‌خود، آنهارا با نامی‌که درفیلم داشتند می‌خواندند. به‌این‌ترتیب‌بودکه‌گلادیس‌اسمیث Gladys Smith موطلائی‌را مدتها پیش ازآنکه نام‌سینمائی « ماری‌پیکفرد » رابه‌خود بگیرد، به‌نام « ماری‌کوچولو» می‌شناختند؛ویا ج. م. اندرسن G . M . Anderson تنـومند، نخستین ستارهٔ سوارکار سینمـا را « برانچوبیلی » Broncho Billy می‌نامیدند. برخی ازبازیگران را به‌نام استودیوشان می‌خواندند مانند: «دخترهٔ بیوگراف». « دخترهٔ ویتاگراف»، « دخترهٔ ایمپ». تهیه کنندگان و بخصوص آنهاکه عضو « شرکت پتنت » Patent Company بـودند سعی می‌کـردند بازیگران‌را همچنان ناشناس نگهدارند، بدین سبب‌ازپاسخ‌دادن به‌نامه های روزافزونی‌که نام بازیگران‌را می‌پرسیدند، خودداری می‌کردند، زیرا عقیده داشتندکه اگرمردم نام بازیگـران را بدانند، ممکن است بازیگران مزدبیشتری‌بخواهند. شکستن‌این‌رسم‌را یکی‌ازتهیه‌کنندگان مستقل، کارل‌لیمل Carl Laemmle، به‌عهده‌گرفت. لیمل به‌فلورنس لورنس Florence Lawrence « دخترهٔ بیوگراف » که محبوب تماشاگران‌بود قول داد که نه‌تنها به‌اومزد بیشتری بدهد بلکه اورا بـا نام اصلی‌اش معرفی‌کند وبدین‌ترتیب اورا دراستخدام خود در آورد. لیمل‌که همیشه به‌تبلیغات‌عقیده داشت، برای این‌کارخود تبلیغ فراوانی کرد. ستاره‌ای به‌دنیا آمد وبه‌دنبال آن‌دستگاه « ستاره » سازی به‌راه افتـاد .

لیمل به‌زودی دریافت که اگرچه باید به‌ستاره‌اش مـزد بیشتر بدهد، ولی‌درعوض می‌تواند بهای فیلمهایش را بالا برد. وبرای اینکه جلوگیشه‌ها همیشه پر ازمشتری باشد می‌توانست به‌دوستداران فلورنس لورنس تکیه‌کند. چیزی‌نگذشت که شکار « استعداد » درهمهٔ شرکتها شروع شد. لیمل برای شکار ماری‌پیکفرد وشوهرش آون‌مور Owen Moore باز به‌بیوگراف هجوم آورد. ویتاگراف نخستین شرکت عضو تراست‌بودکه قرقرا شکست وازموریس‌کوستلوی خوش‌سیما وفلورنس ترنر F. Turner دوستارهٔ سینماساخت. روتندجان‌بانی Rotund

John Bunny به‌احتمال قوی نخستین‌هنرپیشهٔ مردی‌است که مردم با نامش آشنا شدند و آرتورجانسن Arthur Johnson نخستین محبوب خانمهای اعیان‌بود. درسال ۱۹۱۱ حتی یك‌ستارهٔ سگ‌هم به‌نام «جین» Jean پیدا شدکه همه‌اورا «سگ ویتاگراف» می‌خواندند. این ستاره‌های نخستین ازمیان هنرپیشگان معمولی‌سینما پیدا می‌شدند. ولی پس‌ازموفقیت وشهرت سارا برنار درفیلم « ملکه الیزابت » بازیگران نظر تحقیری‌را که‌نسبت به‌سینما داشتند، ترك‌گفتند و چیزی نگذشت که زوکر و «هنرمندان مشهور درنمایشنامه‌های مشهور» مقلدین‌زیادی پیداکرد. بین‌سالهای ۱۹۱۲ و۱۹۱۵ شخصیتهای سرشناس‌تئاتر چون نات. س. گودوین Nat. C. Goodwin و جیمز اونیل James O' Neill ، جیمز هکت J.Hackett و لیلی لنگتری L. Langtry روی پردهٔ سینما ظاهرشدند. طبعاً لزومی نداشت که نام این‌اشخاص‌را فاش‌کنند زیرا مردم آنهارا خوب می‌شناختند.

هرچه رقابت بین استودیوها برای ستارگان بیشتر می‌شد، هنرپیشگان زن‌ومرد ارزش پولی خودرا بالاتر می‌بردند ـ مزدشان از روزی۵ تا ۱۵ دلار درسال ۱۹۱۰ به‌هفته‌ای ۲۵۰ تا ۲۰۰۰ دلار در ۱۹۱۴ رسید. ستارگان واقعی سینما ثابت‌کردند که‌حتی به‌این قیمت هم می‌ارزند ، ولی تهیه کنندگان با نهایت تأسف دریافتند که نام‌آوران جهان تئاتر در سینما محبوبیت به‌دست نمی‌آورند ومردم اغلب‌ترجیح می‌دهند خودشان ستارگان را کشف‌کنند نه‌اینکه آنهارا ساخته‌وآماده بدستشان بدهند. بسیاری ازهنرپیشگان بزرگ تئاتر پس‌ازاینکه سینما غرورشان‌را می‌شکست واخلاقشان‌را تصفیه می‌کرد به‌صحنهٔ‌تماشاخانه‌باز می‌گشتند. حال آنکه‌اغلب کسان‌گمنامی‌که‌به‌خاطرپول‌خوب و شغل‌ثابت به‌استودیوهای سینما می‌آمدند، ناگهان‌خودرا درشمار ستارگان سینما می‌یافتند. چاپلین ازاین‌گروه بود.

مردانی‌که درزمان حیات‌خود به‌شهرت افسانه‌ای می‌رسند بسیار معدودند، بخصوص کسانی مانند چارلز اسپنسر چاپلین‌که برای مدتی چنین‌طولانی محبوبیتی‌چنان‌عظیم درمیان‌مردم داشته‌باشند. اماچاپلین از روزنخست شرایط لازم این‌شهرت افسانه‌ای‌را دارا بود. اصل ونسب

وپدرومادر وحتی اسمش مجهول است. همه می‌دانند که کودکی وجوانیش را درنهایت فقر گذرانیده ودوسال در دارالایتامی درلندن زیسته است. چون در خانواده‌ای اهل تئاتر به‌دنیا آمده بود رقصیدن و ادا درآوردن باصورت را تقریباً همراه راه‌رفتن آموخت. درهفت‌سالگی خرج خودش را ازرقصیدن دریك واریته درمی‌آورد ولی پس از آن دورهٔ سخت دیگری شروع شد؛ مادرش در مؤسسه‌ای مخصوص امراض مغزی بسر می‌برد و خودش درکوچه‌ها بی‌کس وتنها سرگردان بود. ولی بهرحال ازدهسالگی به‌بعد بطور نسبتاً مرتب وثابتی درتئاتر کار پیدا می‌کرد، ابتدا به‌صورت هنرپیشهٔ کودك وبعدها دردوره‌های تئاتر سبك به‌کار پرداخت. درسال ۱۹۰۶ به‌کمك برادر بزرگش سیدنی بـه‌شرکت کارنو کامدی Karno Comedy که به‌برنامه‌های مختلف رقص وآواز و پانتومیم و حرکات «محیرالعقول» خود می‌بالید ملحق شد. چاپلین تا سال ۱۹۱۳، سالی که سینما اورا به‌شهرت وثروت رسانید درشرکت کارنو کارمی‌کرد.

مك‌سنت می‌نویسدکه‌وقتی درسال ۱۹۱۲ درنیویورك بودنمایش «شبی‌درواریته‌انگلیسی» که شرکت کارنو تهیه کرده بود نظر او ومیبل نورماند راجلب می‌کند. بعدها وقتی بزرگترین هنرپیشه‌کی‌ستون،فورد استرلینگ، به‌رسم ستارگان آن روز طغیان‌می‌کند، سنت فکرمی‌کندکه بهتراست جانشینی‌برای او دراختیار داشته‌باشد. چون چاپلین ازیادش نرفته بود(باآنکه اسم اورا نمی‌دانست) شرکاء نیویورکی‌خودراوادار می‌کندکه اورا بیابند وقراردادی با اوببندند. آدام‌کسل این‌کاررابه‌عهده می‌گیرد،ولی باآنکه چاپلین‌قرارداد را درماه‌مه ۱۹۱۳ امضاءمی‌کند چنان‌دربارهٔ آیندهٔ‌خود درسینمادچارشك وبیم بودکه‌حاضرنشدتاشرکت کارنودورهٔ خودرا درآمریکا تمام نکرده‌است آن‌شرکت راترك‌کند.وقتی درماه دسامبرهمان‌سال‌به‌هالیوود واردشد،درست بیست وچهارسال‌داشت.

در نخستین فیلم چاپلین، یك کمدی به نام « امرار معـاش » (۱۹۱۴)، از ولگرد محبوبی‌که بعدها پیدا شد نشانی نیست. چاپلین دراین‌فیلم به‌شکل‌یك‌جوان خوشپوش‌انگلیسی‌کلاه سیلندربه‌سروعینك یك‌چشمی برچشم دارد، فراك پوشیده‌است وسبیلهای بلند و آویزان دارد ونقش خبرنگاری‌را بازی می‌کندکه ازهرفرصتی که‌دیگران می‌دهند، سوءِ استفاده می‌کند. این‌فیلم درزمان خودش بی‌لطف‌نبود، ولی

امروز به‌نظرمی‌آیدکه اثر بازیگری بیگانه‌است یا اثرهنرپیشهٔ‌کوشنده وماهری‌است‌که درمیان شوخیهای بی‌شمار ولی نامفهوم گیرکرده‌باشد. اما چارلی ولگرد درفیلم بعدی‌اش پیدا می‌شود. دار و دستهٔ کی‌ستون به‌گوششان رسیده‌بود که‌قرار است در ونیس مسابقهٔ اتومبیل‌رانی برای بچه‌ها ترتیب دهند سنت به‌چارلی می‌گویدک لباس مضحکی به‌تن کند وبه‌عنوان فیلمبرداری‌که ازجشن‌کودکان عکس برمی‌دارد، ول بگردد. لباس چارلی‌یکی‌ازآن ترکیبات نادر بخت ونبوغ ازآب‌درآمد. چاپلین که در رخت‌کن با آرباکل و ماك سوین شریك‌بود شلوار بلند و گشاد آرباکل وسبیل مصنوعی سوین‌را به‌عاریه‌گرفت و کفشهای گل و گشاد هم مال فورد استرلینگ بود. نیم‌تنهٔ تنگ وکلاه وعصایش‌همه درظرف یك بعدازظهر کوتاه باکمال مهارت انتخاب شد. در ضمن فیلمبرداری «مسابقهٔ ماشین‌سواری، بچه‌ها در ونیس» چاپلین خود به‌خود طرز راه رفتن آدمی‌را که کفش‌پایش را می‌زند، تقلید می‌کرد وبعداً این‌حرکت جزء شخصیت چارلی‌شد. دراین‌کار چاپلین راه‌رفتن دوره‌گرد پیری‌را که هنگام سرگردانی درلندن دیده‌بود به‌خاطرداشت.

اما هرچند لباس‌چارلی به‌سرعت انتخاب‌شد. حرکات خنده‌آور وغیرقابل تقلیداو بسیارکند وبه‌تدریج ساخته‌شد.

از ابتدای کارچاپلین درکمدیهای مخصوص سنت راحت بازی نمی‌کرد. شوخیهای زیاد تندتند می‌آمدند و حرکت فیلم برای نوع اداهایی که چاپلین درواریته انگلیسی به‌مهارت‌آموخته‌بود خیلی‌سریع بود. کارگردانی پاته‌لرمن و سنت اورا عصبانی می‌کرد. اما موفقیت چارلی ولگرد چنان‌بود که سنت بالاخره فکر کرد بهتراست بگذارد این‌جوان انگلیسی‌کمی هم به‌میل‌خودش کارکند.

چاپلین بعد از اینکه در ده دوازده فیلمی بازی کرد خودش کارگردان فیلمهایش شد وازآن به‌بعد هرگز از این‌کار دست برنداشت.

معهذا تقاضای کی‌ستون (دوفیلم درهفته) بیش ازآن بود که به‌چاپلین اجازه دهد آنطور که می‌بایست شخصیت چارلی ولگرد را تکمیل‌کند وبپروراند. دراینجابود که چاپلین اغلب‌تکه‌های مضحکی را که بعدها با تأثیربیشتری بکارمی‌برد شروع‌کرد. حرکات‌تند وچابك آدم کوچکی‌که‌بر رقیب بزرگتر یا غنی‌ترش پیروزمی‌شود، حیله‌های

سینمایی غیرمنتظره‌ای که‌چراغ را دردست‌چارلی به‌محبوبه‌اش یا دسته جاورا به‌چوب بیلیارد مبدل می‌کرد، همه‌ازاین فیلمها سرچشمه‌گرفت باآنکه چاپلین درهمهٔ فیلمها لباس چارلی ولگرد را حفظ می‌کرد، در هر فیلم چیزی به‌خود داشت که نشانهٔ شغل و مقام خاصی چون نانوا، مستخدم قهوه خانه، کمك دندانساز، و یك‌خانم یا یك آقای انگلیسی مست، بود. چشمهٔ ابداعات چارلی هرگز خشك نمی‌شد. فیلمهای این دوره خنده‌دار بود، ولی شوخیها اغلب خنك‌وخشن ورکیك بود. این موضوع شتاب کارگردانهارا نشان می‌دهد، دراین فیلمها خنده به‌خاطر خنده وبدون رابطه با داستان یا شخصیتها مواج بود. یکی ازنکاتی که اسانی برای ترغیب چاپلین و امضای قرارداد با اوبکار برد قول دقت بیشتری برای‌هرفیلم وشرکت خودش درتهیه فیلم بود وچاپلین این‌را با خوشوقتی پذیرفت.

درشرکت اسانی‌بود که چاپلین شروع‌کرد به‌کشف مفهوم واقعی وامکانات شخصیتی که پرورانده بود. هزل‌آمیخته به‌اندوه، ومهمتراز همه شباهت آگاهانهٔ چارلی به « مردم فقیر » همه در سالی که وی با اسانی‌کار می‌کرد پیدا شدند. دسته‌ای‌که درطی سالهای بعد با اوکار می‌کردند، فیلمبردارش رولانـد تاثرو Roland Totheroh و ادنـا پـروایـنس Edna Purviance که نقش اول خانمها را داشت و لئووایت Leo White وجان رند John Rand وبیلی‌ارمسترانگ Billy Armstrong که نقشهای‌خنده‌دار را بازی‌می‌کردند، نیز از اسانی آمدند. چون خودش تهیه‌کننده بود نه‌تنها به‌داستان وگرهٔ آن بلکه به‌طرزکار دوربین هم توجه زیاد می‌کرد. درمقابل فیلمهای سنت که تند وبریده و پر از حرکات دیوانه‌وار بود سبك چاپلین آرامتر و عادی‌تر می‌نمود. محل دوربینش با دقت‌بیشتری انتخاب می‌شد وبرای مدت بیشتری درآنجا می‌ماند. طرزکار او برای مقاصد خیره‌کننده و پر زرق و برق خوب نیست ولی برای منظور چاپلین بسیار مقتصدانه وکافی است. بعضی ازفیلمهای این دوره مانند « ولگرد » و « بانگ » غریزهٔ مطمئن اورا درتنظیم اشیاء واشخاص درهرکس و برقرارکردن رابطه‌ای مؤثر بین دوربین و بازیگران، که هرنوع جزئیات زیادی و خسته‌کننده‌ای‌را از میدان دید دوربین خارج می‌کند، نشان می‌دهند

چاپلین در تزئین صحنه‌ها نیز همین صرفه‌جوئی را به‌کار می‌برد.

هرشیئی که دیده می‌شود بکاری می‌خورد: اگر دفتر مدیر در فیلم «بانک» ابتدا جنگلی ازمیز وزنبیل و کاغذ باطله وتلفن وبادبزن برقی وغیره به‌نظر می‌آید، برای این‌است که پس‌از چند دقیقه چارلی که نقش فراش بانك را دارد هرکدام از آنها را به‌طریقی به‌بازی‌بگیرد و واژگونشان کند، یا پایش به آنها گیر کند و زمین بخورد. پس از اینکه تلاش چارلی برای جارو کردن دفتر به جائی نمی‌رسد، بادبزن برقی را راه می‌اندازد تا عرقش را خشك کند اما باد کاغذها را پراکنده می‌کند. هنگامی که از آخرین امکانات مضحك هرچیزی استفاده‌شد، چارلی‌صحنه‌راقطع می‌کندوبه‌صحنه بعدمی‌رود تادوباره بازی عجیب‌خودرا شروع کند. درطی سالی که چاپلین برای اسانی کار می‌کرد، نه‌تنها قریحهٔ سینمائیش به‌بلوغ رسید. بلکه قدرت جسمی «مرد کوچك» (نامی که خود چارلی به‌شخصیت سینمایی خود داده بود) نیز پرورده شد. چابکی‌ودقت‌حرکات وشیرینکاریهایش درلحظات‌پیش‌بینی نشده خواص و عوام را یکسان به تحسین وا می‌دارد. به عنوان نمونه می‌توان آن صحنهٔ بسیارعالی‌را یادآورشد که درآن چارلی با حجب و حیای بسیارآبازوری را به عنوان پیراهن به مجسمهٔ زن لختی می‌پوشاند وسپس باشیطنت گوشهٔ دامن مجسمه را بالا می‌برد تا نظری به زیرآن بیندازد. ولی لازم است تأکید شود که تماشاگران چارلی بیشتر بچه‌ها و افراد طبقهٔ کارگر بودند و برخلاف تصور عمومی فیلمهای چارلی تا سال ۱۹۲۰ هنوز مورد پرستش اعیان و اشراف قرار نگرفته بود، زیرا فیلمهای وی هنوز «خام» و «عامیانه» بودند. شاید هم بهترهمین بود که آثار چارلی رنگ عامیانه داشته باشد. طبقه با سواد وتحصیل‌کرده قدری دیربه چارلی علاقه‌مند شدند وبهمین جهت نتوانستند اورا منحرف سازند.

از «ولگرد» (۱۹۱۵) گرفته تا «کوچهٔ راحت» (۱۹۱۷) و«درش‌فنگ» (۱۹۱۸) و«پسرك» (۱۹۲۱) و «زایر» (۱۹۲۳) و «جستجوی طلا» (۱۹۲۵) و«روشنائی‌شهر» (۱۹۳۱) و«عصرجدید» (۱۹۳۶) آنچه‌به‌نظرانسان‌می‌آید تغییر نیست‌بلکه‌عمق‌یافتن وکامل‌شدن شخصیت «ولگرد» است، حتی‌لباسش که دریك بعدازظهربارانی‌بر حسب

اتفاق فراهم آمده بود، کم‌کم معنی خاصی می‌یافت در این لباس نجیب‌زادهٔ ژنده‌پوش، ثروتمند از نقطه‌نظر فقرا، یا مرد فقیر و بی‌چیزی که باشجاعت تمام واقعیت تلخ فقر و بی‌چیزی خود را انکار می‌کند، نمایش داده می‌شود. چارلی نمونه‌ای از مردم ناچیز فقیر شد. برای تجسم روحیهٔ «مرد کوچك» از حیله‌های بصری و تبدیل ناگهانی اشیاء، که در فیلمهای نخستین به‌کار می‌رفت، استفاده می‌کرد. مثلاً در «پسرك» وقتی چارلی دستکش بی‌انگشتش را درمی‌آورد تا ته سیگاری را از توی قوطی سیگارش (که قوطی ساردین است) درآورد، این حرکت عادی را طوری انجام می‌دهد که مانند تفنن بسیار ظریف و گرانبها به نظر می‌آید. در «روشنائی شهر» چارلی در مجلس مهمانی مجللی سوت سوتکی را می‌بلعد و سوت سوتك از توی شکمش صدا بیرون می‌دهد و نیز در کاباره‌ای نوارهای کاغذ با ماکارونی او مخلوط می‌شود. این دو واقعه هریك علاوه بر اینکه به‌جای خود بسیار خنده‌آور است، در ضمن نشان می‌دهد که چگونه چارلی از سرجان می‌کوشد که همرنگ جماعت شود تا میلیونرها و دخترکها و خانمهای خوش لباس او را درمیان خود بپذیرند. ولی چاپلین به‌خوبی می‌دانست که «مرد کوچك» هرگز نمی‌تواند همرنگ این جماعت شود و سرنوشتش این است که همیشه در تاریکی با امید و انتظار بسر برد و همیشه با نیروئی درونی نومیدی را از خود دور کند و به سوی ماجراهای تازه پیش رود.

شاید در اینکه چاپلین در دوره‌ای که مردم، به‌رسم و آئین جامعه گردن نهاده بودند، شخصیت ولگرد خود را رها کرد، معنای خاصی نهفته باشد و شاید چاپلین دیگر به «مرد کوچك» و قدرت مقاومت او در مقابل اجتماع ایمان نداشت، یا شاید چاپلین حس می‌کرد که پیامش برای جهانیان بیان صریح‌تر و مستقیم‌تری را ایجاب می‌کند و آن استقلال و اتکاء به‌نفس و ملایمت فراوان چارلی و ولگرد دیگر برای این منظور کافی نیست. حتی از سال ۱۹۴۰ به‌بعد با فیلم «دیکتاتور بزرگ» The Great Dictator چارلی شخصیت خود را کنار گذاشت تا از ته دل پیام امید و دلگرمی را بگوش همهٔ کسانی که در زیر فشار ظلم و ستم خورد می‌شدند و یا از پا درافتاده بودند برساند. در فیلم بعدیش «مسیو وردو» ۱۹۴۷ چارلی ولگرد بکلی ناپدید شد. در مسیو وردو، که شاید عصیان‌آمیزترین

فیلمی‌باشد که تاکنون برداشته شده، قاتلی‌در دفاع از خود می‌گوید که جنایت او اصولا گناه نیست بلکه میزان آن وحشت پدید می‌آورد. «قتل یك تن، انسان را جنایتکار می‌سازد؛ ولی‌قتل چندین میلیون‌تن باعث افتخار است » وبا انگشت به اسلحه سازان و سران ارتش اشاره می‌کند.در«مسیو وردو» چاپلین باطرزتفکرروشن‌بینانه وغیرقراردادی خود باشهامت می‌کوشد که عملا تمام دستگاههـا و سازمانهای اجتماع امریکا را تکان دهد، ودراین‌کاربیش ازاندازه توفیق یافت. افسران‌ارتش ومقامات مذهبی‌چنان به‌شدت برضد فیلم اواعتراض کردند که مدیران سینما جرئت نمی‌کردند آن‌را بنمایش گذارند ودرظرف یك سال‌توزیع آن به‌کلی متوقف شد.

ولی‌این مسئله فقط جزئی ازعلت شکست تجارتی‌فیلم درامریکا بود. قبل‌از این‌هم فیلمهای چاپلین توقیف وتقبیح شده بود ـ بخصوص فیلم جسورانهٔ «زایر» و فیلم «جستجوی طلا». پس‌ازجدایی پرهیاهوی چاپلین از زنش لیتاگری Lita Grey در سالهـای ۳۰ ـ ۱۹۲۰ تماشاگران عقیده‌شان راجع به‌خودچاپلین هرچه بود بازهم میل‌داشتند چارلی‌هنرپیشه را ببینند. ولی‌هنگام خروج «مسیو وردو» دیگرکسی آن‌قدر به چاپلین یاشخص «وردو» علاقه نداشت کـه برضد توقیف‌آن اعتراض کند. تازه‌ترین کارچاپلین «لایم لایت»[1] است (۱۹۵۲) که فیلمی‌است درخشان واز بسیاری جهات عمیقترین‌کار چاپلین. این‌فیلم خلاصه‌ای از زندگی وعقاید هنری اوست کـه در آمریکا بـا سردی و بیعلاقگی‌نسبی‌تماشاگران‌روبه‌روشد. کالورو Calvero قهرمان محزون ودلمردهٔ «لایم لایت» نمی‌توانست جای چارلی‌چابك و دلیر را بگیرد. چاپلین قیافهٔ ابدی شخصیتی‌را درروی پرده سینما خلق کرده وبا این کار از معاصرینش در هنرنمایش شخصیتها روی پردهٔ سینما پیشتررفته است. چارلی مضحك و افسرده و غمناك و سربلند هنوز زنده است. کمدیهای چاپلین که بسیاری ازآنها دردسترس عامه قرار گرفته‌اند هر روز زنده می‌شوند وبه مردم لذت می‌دهند، وحال آنکه خود درسویس

---

۱) هنگام‌انتشار این کتاب هنوز «A King in New York»تهیه نشده بوده‌است.

درتبعید بسرمی‌برد واز عوالم قهرمان جاودان فیلمهای خود،فرسنگها دور است.

سینما صنعت بزرگی می‌شود

وقتی‌جنگ جهانی‌اول پایان گرفت، صنعت فیلمبرداری امریکا تغییرات‌عمده وعمیقی یافته بود. محصولات امریکا تا سال ۱۹۱۴ در بازارفروش فیلم پابه‌پای محصولات انگلیسی و فرانسوی و ایتالیائی و دانمارکی و سوئدی و آلمانی‌پیش می‌رفت. از۱۹۱۴ به‌بعد کشورهایی که مستقیماً در جنگ بودند محصولاتشان را تقلیل دادند زیرا مواد خام نوارفیلم ومواد منفجره یکی‌است. درنتیجه استودیوهای ایتالیایی وفرانسوی‌وانگلیسی‌تنزل کردند. واین تنزل‌تایك نسل‌بعد ادامه داشت. درآلمان که دولت به منظور تبلیغ وحفظ روحیه مردم به‌صنعت فیلم ـ برداری کمك‌خرج می‌داد،استودیوها. همچنان بکارخود ادامه می‌دادند، ولی محصولاتشان فقط برای استفاده و نمایش داخلی کشور بود. در کشورهای دانمارك وسوئدکه ازجنگ برکناربودند صنعت فیلمبرداری بخصوص با ماجرا های حماسه مانند ویکتورسی ستروم Victor Seastrom وموریتزستیلر Mauritz Stiller وکارهای اولیه کارل درایر Carl Dreyer دانمارکی، شکفتگی‌کوتاه مدتی یافت. ولی‌مردم همه‌جا درآن سالهای آشوب وگرفتاری به‌فیلمهای امریکائی، کمدیهای چارلی چاپلین و دوگلاس فیربنکس ـ Douglas Fairbanks وفیلمهای پرزد و خورد و سرگرم کننده، ویلیام.س. هارت وتوم میکس Tom Mix وداستانهای عشقی‌وماجراهای‌گوناگونی که ازاستودیوهای امریکائی‌بیرون می‌آمدچشم دوخته‌بودند. کلمهٔ تازه‌ای درفرهنگ لغات جهان افزوده شد ـ وآن هالیوود بود.

درسالهای نخستین‌پیدایش‌هالیوود وتبدیل‌آن به‌مرکزمحصولات سینمایی‌آمریکا، فیلمهای آمریکائی‌رنگ تازه‌ای به‌خود گرفتند وبرای نخستین‌بار زرق وبرقی‌را که مرادف نام هالیوود است پیدا کردند. ولی خود هالیوود تاهنگامی‌که فیلمبرداران وفیلم سازان به‌آنجانیامده‌بودند محل‌کوچك وبی‌اهمیتی درحومهٔ لوس‌آنجلس بیش‌نبود. ازسال ۱۹۱۰

به‌بعد بعضی‌ازشرکتهای شرق‌آمریکا برای استفاده ازآب و هوای عالی وآفتاب همیشگی کالیفرنیا به‌آنجا کوچ می‌کردند. هالیوود برای‌کارهای محلی‌آنها جائی‌بود که آرزو می‌کردند، چون بکوه و دریا و بیابان و مزارع نزدیك بود . با بالا گرفتن نـزاع علیه حقوق اختراع بسیاری از شرکتهای مستقل به‌کالیفرنیا رفتند تابطوردائم درآنجا مستقرشوند. چون‌اغلب بادوربینهای‌قاچاقی‌کار می‌کردند نزدیك بودن سرحد مکزیك اطمینان خاطری به‌آنها می‌داد. تاسال ۱۹۱۵ باآنکه شرکتهای عمده همچنان استودیوهای‌خود را درشیکاگو ونیویورك حفظ می‌کردند،دیگر هالیوود پا گرفته بود. مالیات سنگین در ایالات شرقی اغلب شرکتها را ازکار بازداشت وورود ممالك متحده به جنگ، و جیره‌بندی سخت زغال سنگ وبرق درطی‌زمستان ۱۸ـ ۱۹۱۷ آخرین ضربه را به‌آنها زد. فورت‌لی، مرکزاستودیوهای نیویورك درآن سوی رودخانه هودسن به شهر متروکی‌مبدل شده بود. آفتاب کالیفرنیا و مزایائی کـه به‌صورت قانون‌کار ومیزان مالیات داشت به‌زودی هالیوود را پایتخت محصولات سینمایی امریکا کـرد وچون از سال ۱۹۱۸ به بعد محصولات سینمائی آمریکا قسمت عمدهٔ بازار جهانی را در دست گرفت. هالیوود پایتخت سینمائی‌جهان نیزگردید وتاکنون دراین مقام باقی‌است.

این تغییری بود که درتمام مظاهر وجوانب صنعت سینما، تهیه وتوزیع ونمایش ومحتوی داستان وحتی تماشاگران نفوذ کرد. بعد از سال۱۹۱۲ شرکتهای مستقل‌شرکت انحصاری ومحدود کنندهٔ پیتنتزرا تحت‌الشعاع‌خود درآوردند وخود شرکت به حکم دیوان عالی درامریکا درسال۱۹۱۷ به‌عنوان تراست‌ازهم پاشید. ولی‌درتمام این‌مدت شرکتهای عضو آن لنگ لنگان‌به‌کارخود ادامه‌می‌دادند وبه‌روشهای قدیمی وطول فیلمهای‌خود وفادار بودند تا اینکه رقابتی‌که می‌کوشیدند مانع آن شوند آنهارا بکلی‌ازصحنه بیرون کرد. تقریباً تمام کارخانه‌های عمدهٔ فیلم ـ برداری‌امروز درهالیوودازشرکتهای‌مستقلی‌که‌بین ۱۹۱۰و۱۹۱۴ تمام قانونهای‌شرکت‌پیتنتزرا زیرپاگذاشتند ریشه گرفته‌اند. اینهاکارگردانان با استعداد ومحبوبترین هنرپیشگان را به‌سوی خود جلب می‌کردند و ازدستگاه ستاره سازی نفع سرشارمی‌بردند. طول فیلمهای خودرا ازدو به سه حلقه واز۱۹۱۴ به‌بعد به‌پنج‌حلقه‌افزایش دادند (گاهی‌درفیلمهای

«مخصوص» به۷ حلقه رساندند). ارزش تبلیغات را در شهرت فیلمها و ستارگـان خود کشف کـردند. داد و ستد فیلمهایشان را مستقلا خـود به‌عهده گرفتند تابتوانند بهتر آنها را ببازار آورند؛ وبعد از ۱۹۱۵ مسابقهٔ‌تصاحب سالنهای سینما راراه‌انداختند که در سالهای ۳۰-۱۹۲۰ به‌شدت عجیبی‌رسید.

تا ۱۹۱۲ سینماهای ارزان و دکانهایی کـه اغلب صندلیها یـا نیمکتهایشان‌راازبنگاههای مخصوص مجالس‌ختم‌یاشادی‌کرایه می‌گرفتند برای تماشاگران طبقهٔ‌کارگرکه برای ساعتی‌استراحت به‌سینما می‌رفتند کافی بود. ولی ازآن سال به بعد، سالنهای مخصوص کوچك به نامهای گوناگون از همه جا سرزد «ساعت بیکاری»، «گوهر»، «پرندهٔ آبی» و مانند اینها این سالنها اغلب دچارآتشسوزی می‌شدند، ولی‌بهرحال از جاهای دیگربهتربودند قیمت بلیط ورودی به۱۰ سنت وحتی۱۵سنت رسید. فیلمها طویلتر شدند و بویژه فیلمهای «مخصوص» که از اروپا وارد می‌کردند درنماشاخانه نمایش می‌دادند وورودیشان گزاف‌بود،ولی مردم می‌آمدند.

چون روز به‌روز ازهالیوود بیشترفیلم بیرون می‌آمد به خاطر میچل‌مارك Mitchell Mark یکی‌ازمدیران نمایش‌خطور کرد که اگرسینمانه‌تنهاتمیزوراحت، بلکه مجلل‌نیزباشد عدهٔ قابل‌ملاحظه‌ای را می‌توان به‌سینما جلب کرد. درسال۱۹۱۴وی سالن سینمای «استراند» Strand خودرا دربرودوی افتتاح کـرد. بدین ترتیب دورهٔ جدید ساختمان سالن نمایش وحتی‌سبك جدیدی درمعماری‌آغاز شد.سینمای «استراند» باطلاکاریها ومرمرها وقالیهای ضخیم وچلچراغهای بلورین وپرده‌های اصیل نقاشی‌که به‌دیوارش‌آویزان بود،باصندلیها ونیمکتهای راحت و مجلل و هیئت نوازندگـان ۳۰ نفری بـرای فیلمهای طویل وارگ بزرگی‌برای فیلمهای کوتاه، شکوه وجلال تازه‌ای به‌تماشاگران سینما عرضه کرد، و با این همه بهـای بلیط فقط ۲۵ سنت بود. بازار این سینما به زودی گرفت. سالن ریالتو Rialto کـه سابقـاً واریتهٔ همرستاین Hammerstein بودوریولی Rivoli به‌زودی‌باتجهیزات وتزئینات مشابهی از استراند تقلید کردند• مدیر ریالتو س.ل. راثافل «راکسی» «Roxy» S . L . Rothafel برای نخستین بار پیش از

شروع فیلم پیش پرده‌اجراکرد،واغلب برای بالابردن اهمیت‌فیلمهایش ازاپرای متروپل‌وسالنهای کنسرت هنرپیشگانی‌می‌آورد. اکثر تماشا ـ خانه‌هـای عمدهٔ برودوی چون استور The Astor ، کرایتریون Criterion، وتماشاخانهٔ نیویورك، نیزبه سینماهای مخصوص‌فیلمهای تازه مبدل شدند، ودرحومهٔ نیویورك نیزسینماهائی‌ساختندکه دست‌کمی ازاین سالنها نداشتند. آنچه درنیویورك می‌گذشت عیناً درسایر شهرهای بزرگ امریکا نیزتکرارمی‌شد . سینما سرانجام آبرویی به‌دست آورد و منزلتی‌یافت‌واغلب‌سالنهای‌سینمامجللتروراحتترومجهزتراز تماشاخانه‌ـ های آن زمان‌گردید.

به‌زودی تهیه‌کنندگان فیلم ارزش‌این سالنهای درجهٔ اول‌رابرای نمایش محصولات‌خود دریافتند. هزینهٔ تهیه فیلم بی‌نهایت بالارفت واز ۵۰۰ الی ۱۰۰۰ دلار برای موضوعهای ۲ حلقه‌ای درسال ۱۹۱۲ به ۱۲ الی ۲۰ هزار دلار برای فیلمهای ۵ حلقه‌ای در سال ۱۹۱۵ رسید. فیلمهای «مخصوص» که طویلتربود ویاآنهاکه ستارهٔ مشهوری‌داشت از این‌هم گرانترمی‌شد. تهیه‌کنندگان ازاین‌سینماهای‌بزرگ وجدیدنه‌تنها کرایهٔ بیشتری برای‌فیلمهای‌خود می‌گرفتند بلکه تبلیغات و آگهیهای سینماهای بزرگ‌سبب می‌شدکه نرخ‌کرایهٔ فیلمها درنمایشهای‌بعد بالاتر رود. مدیران سینماهای‌اطراف‌شهر برای این‌فیلمها پول بیشتری می‌ـ پرداختند، برنامهٔ خودرا کمترعوض می‌کردند و یا دربهترین شبهای هفته‌آن فیلمهارا نمایش می‌دادند، زیرا مطمئن بودند کـه تبلیغات و آگهیها وحتی‌انتقاد درروزنامه‌ها قبلاتوسط سینماهای درجهٔ‌اول وهنگام نمایش‌آن درسینماها انجام‌گرفته‌است.

درواقع تهیه‌کنندگانی که نمی‌توانستند محصولات‌خودرا دریکی از سالنهای درجه اول‌خیابانهای مرکزی وعمدهٔ شهرنشان بدهند اغلب سرمایه‌ای‌را هم‌که برای تهیه‌آنها به‌کار انداخته بودند باز نمی‌یافتند. شرکتهای بزرگ‌سینمایی برای اطمینان‌خود شروع به‌خریدن محلهای مناسب و بخصوص تماشاخانه‌های مرکزی شهرهای بزرگ کردند. بـا افزایش‌رقابت به‌بعضی ازشرکتها، مانندفوکس وپارامونت، خودبه‌ساختن سالن سینما پرداختند. درنتیجه بسیاری از صاحبان سینماهای مستقل که‌ازاین رقابت به‌وحشت افتاده‌بودند وقیمت‌گزاف فیلمهاآنان‌را عاصی

ساخته‌بود، خود به‌تهیه وپرداخت هزینه فیلم دست‌زدند. اینان درسال ۱۹۱۷ تحت لوای شرکت‌فرست نشنال First National مـاری پیکفرد را ازچنگ‌زوکور درآوردند ویك‌قرارداد یك‌میلیون‌دلاری با چاپلین بستند. باآنکه طبق‌نقشه نخستین قراربود که هرستاره‌ای فیلـم خودرا تهیه‌کند، شرکت «فرست‌نشنال» به‌زودی ملزم‌شدکه برای خود استودیوهم بسازد. درسال ۱۹۲۰ دیگربستگی میان صاحبان سینماها و تهیه‌کنندگان‌چنان محکم‌شده‌بود که‌یکی‌ازصاحبان سینما به‌نام مارکوس لوئیو Marcus Loew برای اینکه سلسلهٔ طویل سینماهایش بی‌فیلم نماند مجبورشد برای‌خود استودیوئی بخرد. نام این‌استودیو « مترو » بود که آغازشرکت متروگلدوین مایرگردید.

یك‌جنبهٔ دیگر طرزکار شرکتهای هالیوودی‌که‌صاحبان سینمارا به‌عصیان می‌آورد فروش دسته‌ای فیلمهابود. با افزایش قدرت شرکتها وبخصوص قدرت ستارگانشان، شرکتهای سینما به‌این مطلب برخوردند که همهٔ محصول یك‌سال‌خودرا بادسته‌کردن یا بهم‌پیوستن فیلمها یکجا وقبل‌از تهیهٔ واقعی‌آنها به‌فروش رسانند. مدیر سینمایی که میل داشت یکی از فیلمهـای ماری پیکفرد یا دوگلاس فربنکس یـا والاس رید Wallace Reid یا چارلزری Charles Ray را نشان‌دهدمجبور بود قراردادی باشرکت ببندد وبرطبق‌آن دوازده فیلم‌که بیشتر آنهـا را نمی‌خواست بخرد. برای شرکتهای تهیه‌کننده این‌کار مفیدبود، چون با اطلاع‌قبلی ازمیزان فروش سالانهٔ‌خود می‌توانستند بودجهٔ تهیه‌خودرا نیز تنظیم‌کنند. ولی درنتیجهٔ این‌قرارداد چند فیلم ناخواسته و اغلب حتی غیرقابل نمایش روی دست‌صاحبان سینماها می‌ماند. این فیلمهارا همراه یك‌فیلم پرفروش یا دوفیلم ستارهٔ مشهوری که هنوز دردست‌تهیه بود خریده‌بودند اما شرکتهای فیلمبرداری‌که ستارگان‌را در اختیـار داشتند وغالباً سالنهای‌نمایش مهم نیز دردست آنهابود، گوششان‌بدهکار فریادهای اعتراض والتماس‌صاحبان سینمانبود. حتی‌اگر مدیرسینمایی بیش‌ازحد سروصدا می‌کرد وزحمت می‌داد، سینمایش‌را می‌خریدند یا اگرحاضربه‌همکاری نمی‌شد، اورا درهم می‌شکستند. استودیوهای‌کوچك ومستقل بیشماری که تا سال ۱۹۲۰ سالن سینما یا قـرارداد مبادله‌ای نداشتند راه‌را برخود بسته‌یافتند. بعضی ازآنها در شرکتهای بزرگتر

حل‌شدند وبقیه بی‌سروصدا ازمیان رفتند.

دراین‌مرحله مشکل می‌توان گفت که آیا این تغییرات اساسی سازمان‌صنعت‌نمودار تغییر درترکیب تماشاگران سینما بود یا برعکس. مسلماً تا سال ۱۹۲۰ سینما قبل‌ازهرچیز تفریح مخصوص طبقهٔ کارگر بود. فیلمهای « یکی کار است دیگری جنایت » و « شهوت طلا » Man's Lust for Gold و « ریشهٔ بدی » Root of Evil و « رباخوار » Loan Shark وغیره که موضوع آنها تنفر وتعرض کارگران را ازجانبداری محاکم و رباخواری وسرمایه‌داری بطور کلی منعکس‌می‌کرد نمونهٔ محصولات این‌زمان هستند ولی‌با پیدایش‌سالنهای کوچك وراحت‌سینما درگوشه‌وکنارهرمحله رفته‌رفته مردم طبقهٔ متوسط نیز میان تماشاچیان سینما دیده شدند. صرف‌نظر از اینکه سالنهای درجه‌اولی‌چون استراند و ریالتو اصولا مخصوص‌طبقهٔ‌متوسط‌بود، تاسال ۱۹۱۵ دیگرفعالیت ونظرخود شرکتهای سینمانیز متوجه طبقهٔ متوسط شد وموضوع فیلمها از داستانها و کتابهای مشهوری چون دیویدهارم David Harum یا نمایشنامه‌ها وکتابهای‌کلاسیکی‌چون«بازارجلوه فروشی» Vanity Fair وپیرگینت Peer Gynt یاحتی ازاپرا اقتباس می‌شد. ماری پیکفرد نقش سیوسیوسان Cio - Cio - San را در « مادام باترفلای » Madame Butterfly بازی کرد. جرالدین‌فارار Geraldine Farrar وتیدا بارا Theda Bara هردو در دوفیلم مقتبس ازکارمن بازی‌کردند وچاپلین، هم این‌دوفیلم وهم اپرا را در فیلمی که خود ساخت هجو کرد. در سال ۱۹۱۲ هیچ بازیگرسرشناس‌تئاتر حتی‌خواب بازی‌کردن در فیلم‌را هم نمی‌دید ولی در سال ۱۹۱۵ سینما با استخدام بازیگرانی چون دوولف هاپر - De Wolf Hopper و فریتزی شف Fritzi Scheff و خانم لسلی کارتر Mrs. Leslie Carter و سر هربرت بیر بام‌تری - Sir Herbert Beerbohm Tree و دیگران تماشاخانه‌های نیویورك را ازوجود آنها محروم‌کرد. درسال ۱۹۱۳ نخستین‌مجلهٔ سینمایی که ارگان شرکت ویتاگراف بود انتشاریافت. هنوز چندسالی ازاین تاریخ نگذشته بود که سه مجله سینمایی برای فروش داستانهای عشقبازی ستارگان سینما وشکوه وجلال زندگیشان ، بازار گرمی راه انداختند.

خنده وعشقبازی ورؤیا چیزهایی بود که مردم می‌خواستند تا جنگ خانمانسوز را فراموش‌کنند، وهالیوود نیروی‌خودرا برای تهیهٔ آن‌چیزها به‌کار انداخت. استودیوهای فیلمبرداری سرگذشتهای عشقی وماجراهای‌گوناگون وموضوعهای خنده‌آور وزیبایی ستارگان را عنصر اساسی کارخود ساختند وازسال ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۰ تهیه و فروش خنده وعشقبازی ورؤیا را به‌صورت یك‌صنعت بزرگ‌درآوردند.

۲
رشد هنر سینما

درهمهٔ زمینه‌های هنری ودرکشورهای گوناگون وزبانهای مختلف برمی‌خوریم به‌ترکیبی ازعوامل اجتماعی و فرهنگی واقتصادی که به هنرمندان فرصت وانگیزهٔ لازم‌را برای ایجاد بهترین آثارشان می‌دهد. درنقاشی می‌توان دورهٔ رنسانس ایتالیا و نقاشان هلندی و صورتسازان انگلیسی وامپرسیونیستهای فرانسوی ودرموسیقی دورهٔ باروك ایتالیاو سمفونی سازان اطریشی و رمانتیکهای آلمانی و در ابتدای این قرن امپرسیونیستهای فرانسوی را ذکر کرد. هنرسینما نیز چنین راهی را پیموده با این‌تفاوت‌که تمام تاریخ تحول هنری سینما پنجاه سال طول نکشیده است. معهذا درهمین پنجاه سال انسان به دوره‌های گوناگونی برمی‌خوردکه درآن فیلمهای یك‌کشوربرمحصولات سایرکشورهابرتری داشته است‌وآشکارا مهمترین کمك‌را به‌پیشرفت هنری سینماکرده‌اند. بدین‌ترتیب فیلمهای پر «حیلهٔ» فرانسوی بین‌سالهای ۱۹۰۰و۱۹۰۷ وفیلمهای «هنری» بین ۱۹۰۷و۱۹۱۲ وفیلمهای مجلل ایتالیایی بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ وفیلمهای سوئدی ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۳ را می‌توان هریك به‌جای‌خود «مکتب» مشخصی‌فرض‌کرد. هریك باخصوصیاتشان به‌سهم خود فیلمسازان سایرکشورهارا تحت نفوذ قرار دادند. ازجنگ دوم‌جهانی به‌بعد، همین‌جریان‌را درپیدایش فیلمهای داستانی « مستند

مانند» انگلیسی‌ومکتب نیرومند نئورئالیستی‌ایتالیایی وازهمه جدیدتر آمیزش زیبای هنرقدیم با موضوعهای نو درفیلمهای ژاپونی دیده می‌شود. درسالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ دومکتب درنموهنری سینماوفنون آن ازهمه مؤثرتر بودند. یکی‌از آنها درآلمان‌ودیگری‌دراتحاد جماهیر شوروی بود.

عصر طلایی آلمان

«عصرطلائی» آلمان شش‌هفت‌سالی، از۱۹۱۹ تاآخر۱۹۲۵، بیش نپائید، ولی عصر درخشانی‌بود. درسرزمینهای دیگر کارگردانان دیگری فنون سینمایی‌را ترقی‌داده‌بودند، ولی آلمانیها این‌گنجینه را توسعه دادند وبه‌طورکلی این‌وسیلهٔ بیان‌را غنی‌تر وعمیق‌ترساختند و به‌بیان مضامین واحساسات وروابطی پرداختندکه تاآن‌زمان روی پرده نیامده بود. برای این موضوعهای تازه هنرمندان فنون تازه‌ای به‌کار بردند،که‌حتی امروز شهامت واصالت‌آنها بیننده‌را به‌تحسین‌وامی‌دارد. آلمانها به‌اهمیت لباس و دکور ونور و تحول نامحسوس بازی جلوی دوربین پی‌بردند وازهمه مهمتراینکه خود دوربین‌را چنان به‌کاربردند که‌ازصورت‌آلت ضبط صرف درآمد ووسیلهٔ خلق‌هنری‌شد.

جریان اصلی تحول شگرف سینما درآلمان از دوجا سرچشمه می‌گیرد. درطی‌جنگ جهانی اول باآنکه رابطهٔ کشورآلمان با متفقین بریده شده‌بود، هنوزفیلمهای‌سوئدی ودانمارکی به‌آن‌کشور وارد می‌شد. این‌فیلمها که غالباً از زمانهای گذشته حکایت می‌کردند، عبارت بودند ازمطالعاتی‌درکاراکترهاکه‌به‌اسلوبی‌نیرومندوگیرا ساخته شده‌بودند ودر تهیهٔ‌آنها ازمناظرطبیعی استفادهٔ شایانی شده بود. لحن کلی این فیلمها سنگین ومضمون‌داستانهاشان جدی‌بودند. ازسال ۱۹۱۲ به‌بعد امکانات فیلمبرداری درآلمان گروه بزرگی از هنرمندان دانمارکی را به‌شوق فیلمبرداری به‌برلن‌کشانید و ازمیان‌آنها می‌توان آستانیلسن - Asta Nielsen وشوهرش اوربان‌گد Urban Gad کارگردان وطراح و کارل درایر Carl Dreyer و استلن‌رای Stellan Rye وسوند گید Svend Gade را ذکرکرد. اینها یکی‌ازهسته‌های سینمای‌آلمان

را تشکیل‌می‌دادند. دراین ضمن رهبران تئاتر آلمان کارگردانانی‌چون ماکس‌راین‌هارت Max Reinhardt ولئوپولد یسنر L. Jessner وهنرپیشگانی چون امیل یانینگز Emil Jannings وکنراد وایدت Conrad Veidt و فریتس کورتنر Fritz Kortner و ورنر کراوس Werner Krauss کم‌کم علاقه‌ای واقعی به‌این هنر جدید پیداکردند و برخلاف هنرپیشگان تئاتر فرانسه وآمریکا تعصبی برضد آن نشان‌نمی‌دادند. ازابتدای کار، سینما به‌نظرشان هنری‌جدی ودارای مشکلات‌وامکانات خاص‌خود می‌آمد. باتشویق‌وکمك مالی دولت‌آلمان که درسال۱۹۱۷ تمام استودیوهای فیلمبرداری مهم‌آلمان‌را تحت‌لوای اونیورسوم فیلم ـ اکتینگزلشافت[1] (که به‌علامت اختصاری « اوفا » UFA مشهورتر است) درآورد. این‌هنرمندان ساختن یك‌سلسله‌فیلم‌های شگرف را آغازکردند که‌سینمای آلمان را بهترین و مهیج‌ترین سینمای آن‌روز جهان ساخت.

به‌نظرچنین می‌آیدکه دراین‌دوره محصول‌سینمایی آلمان‌را سه نوع فیلم تشکیل می‌دهد. نخستین و محبوبترین آنها فیلمهای تاریخی است با لباسهای قدیمی ازقبیل «سودا» (۱۹۱۹) Passion، «آن بولین» Anne Boleyn (۱۹۲۰) و « دانتون » Danton (۱۹۲۱).این‌فیلمها ابتدا داستان وقایع ناگوارتاریخ کشورهای دشمن آلمان‌را نقل‌می‌کردند، ولی دراین‌کار ذوق وشور فراوان به‌کارمی‌بردند وجریان‌تاریخ‌را درمیان تودهٔ مردم به‌قوت‌احساس می‌کردند، وبزرگان تاریخ را بدون‌رعایت احترامات متداول، ازنزدیك نشان‌می‌دادند.یکی از نویسندگان به‌ارنست‌لوبیچ Ernst Lubitsch که باکارگردانی بسیاری ازاین‌فیلمها مشهورشده بود لقب «انسانی‌کنندهٔ بزرگ تاریخ» داده‌بود. این‌فیلمها برای حفظ ظاهراغلب به‌نام محصولات اسکاندیناوی ودانمارکی به‌انگلستان وفرانسه وآمریکا وارد شدند و بلافاصله مورد استقبال عموم‌قرارگرفتند ومردم‌آنهارا پیروزی در زمینهٔ فیلمبرداری خواندند وجنبه‌های مغرضانهٔ آنهارا ندیده‌گرفتند.

---

۱) Universum - Film - Aktiengesellschaft شرکت عمومی فیلمبرداری.

کمك مالی دولت به‌صنعت سینما دراصل برای مقاصدتبلیغاتی‌و حفظ روحیهٔ مردم وبرانگیختن احساسات میهنپرستی وغرورملی بود. ولی‌چون فیلمهای آلمانی‌درضمن‌صادرات پرسودی‌را تشکیل می‌دادند، دولت همچنان ازآن تشویق می‌کرد. داستانها وافسانه‌های ملی‌آلمان قدیم به‌وسیلهٔ سینما احیاء شد. فریتس‌لانگ Fritz Lang در فیلم «تقدیر» Destiny (۱۹۲۱) که سرگذشت دختری‌است که برای نجات معشوق خود بامرگ معامله می‌کند، موفق‌شد نوعی افسانهٔ قرون وسطایی را به‌روی پرده‌آورد. جنبهٔ قرون وسطایی فیلمهای این دوره مثلا در «گولم» Golem (۱۹۲۰)، پل وگنر Paul Wegener، «وانینا» Vanina (۱۹۲۲) و فن گرلاخ Von Gerlach و «مجسمه‌های‌مومی» Waxworks (۱۹۲۴) اثر پل‌لنی P. Leni و «گنج» (۱۹۲۴) اثرپابست Pabst به‌چشم می‌خورد. «نیبلونگن لید»[1] نشانهٔ زندگی قهرمانی آلمان قدیم، در دو فیلم فریتس لانگ یکی به‌نام «زیگفرید» Siegfried و دیگری به‌نام «انتقام کریم هیلد» Kriemhild's Revenge (۱۹۲۴) نقل شده است.

انتخاب این‌مضامین برای گریز از بی‌ثباتی جمهوری وایمار و بدبختیهای بعدازجنگ آلمان بود ونیز برای این بود که غرور زخم خورده وروحیهٔ از دست‌رفتهٔ ملت درهم شکسته، این مضامین را می‌پسندید وسازندگان فیلمها این‌نکات را به‌دقت سنجیده‌بودند. مسلم این است که مشقات و سختیهایی‌که خودآلمانیها در آن‌روزها تحمل می‌کردند، دراین فیلمها که حکایت از عظمت گذشته می‌کردند منعکس نمی‌شد. کارگردانان‌استودیوهای اوفا درنیوبابلزبرگ Neubabelsberg که بزرگترین و مجهزترین استودیوهای جهان بودند آزادی عمل‌داشتند و می‌توانستند جنگل وشهر و کوه پدید آورند. چنانکه زیگفریدکراکاور S. Kracauer درتحقیق پر ارزشی که درسینمای آلمان به‌نام «از هیتلر تا کالیگاری» کرده است نشان می‌دهد، این

---

۱) Nibelungenlied مشهورترین حماسهٔ قرون وسطایی آلمان است‌که به‌احتمال قوی بین سالهای ۱۱۹۰ و ۱۲۰۰ میلادی از روی آوازهای محلی نوشته شده‌است. ـ م.

کارگردانان به‌ندرت از استودیو پای بیرون می‌گذاشتند وترجیح می‌دادند که‌همه‌چیز محل‌وقوع داستان‌را خود ازپی بسازند و تمام‌جوانب محصولات خودرا تحت نظر داشته باشند. در نتیجه در همهٔ این فیلمها هنرمندی و مهارتی که در ساختن آنها به‌کار رفته ، به‌خوبی مشهود است .

سایهٔ کالیگاری[1]

به‌همراه این‌داستانهای تاریخی فیلمهای گروه دیگری بود که معادل آن درهیچ کشوری دیده نمی‌شد، و آن عبارت بود از فیلمهای خیالی شوم وعجیبی‌که چیزی بیش از یك داستان وحشت‌انگیز در بر داشتند. فیلم « دانشجوی پراگ » Student of Prague اثر « پل‌وگنر » (۱۹۱۳) که‌درعین‌حال‌هم نخستین فیلم این مکتب‌است وهم نمونهٔ آن‌گونه‌فیلمها وکلید رمزجذابیت آنهارا نیز به‌دست می‌دهد. این‌فیلم که مربوط به‌مسئله هویت آدمی است سرگذشت دانشجویی را حکایت می‌کند که شیطان تصویر اورا ازآینه می‌دزدد وسرانجام روح اورا نیز تصرف می‌کند. شیطان وموجودات‌فوق طبیعی شرور که مردم بی‌اراده وضعیف و وامانده وگرفتاررا تحت نفوذ خود داشتند، موضوع ومضمون‌اصلی‌این فیلمهارا تشکیل‌می‌دادند. درحقیقت‌افسانهٔ فاوست به دنیای رؤیا وکابوس گسترش یافته‌بود.

شاید مشهورترین این‌دسته ــ درواقع‌مشهورترین تمام فیلمهای سینما « اتاق دکتر کالیگاری » The Cabinet of Dr. Caligari (۱۹۱۹) اثر رابرت وینه Robert Wiene باشد.

این‌فیلم داستانی‌است که دیوانه‌ای آنرا نقل می‌کند (با آنکه تماشاگران تا آخرین‌لحظهٔ فیلم ازجنون اوخبر ندارند.) چندروزبعد ازاینکه دکتر عجیبی درجشن عمومی شهرکوچکی درآلمان شخصی‌را که درخواب‌راه می‌رود به‌مردم نشان می‌دهد، قتلهای عجیب وغیرقابل توضیحی‌مردم شهررا به‌وحشت‌می‌اندازد. وقتی‌که بهترین‌دوست‌قهرمان

---

۱) The Shadow of Caligari

داستان به‌قتل می‌رسد، جوان قهرمان‌کم‌کم به‌دکتر کالیگاری ومردی‌که درخواب‌راه می‌رود، بدگمان می‌شود. عقیدهٔ خودرا دراین‌باره بامقامات دولتی درمیان می‌گذارد، ولی‌کسی به‌حرف اواعتناء نمی‌کند. کوشش پاسبانان در مقابل نیروهای شیطانی دکتر بچگانه و بی‌اثر است. ولی قهرمان‌داستان مصرانه به کارخود ادامه می‌دهد وپی‌می‌برد به‌اینکه دکتر کالیگاری ازطریق‌جادوگریهای قرون‌وسطایی سزار را تحت ارادهٔ خود دارد واورا وادار به‌ارتکاب تمام این جنایات کرده است. بدین ترتیب شیطان درجسم کالیگاری‌رفته وکالیگاری به‌صورت آدمی‌نشان داده می‌شودکه مردم‌را به‌خاطرلذت‌آدمکشی به‌قتل می‌رساند. ولی‌آخرین‌صحنهٔ فیلم نشان می‌دهدکه دکتر کالیگاری رئیس تیمارستانی است‌که قهرمان جوان فیلم درآن محبوس‌است.

دوچیز کالیگاری‌را ازنظرسینمایی‌مشخص می‌کرد: یکی‌جسارت نقل این‌داستان تودرتو، ودیگری اصالت وتازگی دکورهای آن وینه برای تلقین‌اینکه هرچه تماشاگر می‌بیند توهم و تخیل دیوانه‌ای بیش نیست تعمداً تزئینات و اشکال هندسی به‌کار می‌برد ـ سایه‌های بزرگ اشخاص واشیاء به‌رنگ‌سیاهند ودیوارها وکوچه‌ها وآسمان‌سفید ولخت. حتی اثاثه و اسباب غیرواقعی به‌نظرمی‌آیند. وقتی که مرد جوان قتل دوست‌خودرا به‌رئیس‌کلانتری گزارش می‌دهد رئیس‌کلانتری روی‌چهار پایهٔ فوق‌العاده بلندی نشسته ودفتری‌بسیار قطور وبزرگ ـ نشانهٔ مهیب مقامات رسمی ـ پیش‌خود دارد. وینه هنرپیشگان‌را نیزوادار می‌کرد که‌این احساس وهم‌را تشدیدکنند. سفیدی یکدست صورت لیل‌داگوور Lil Dagover را چشمان‌درشت سیاه وموهای سخت‌مشکی‌که آن‌را احاطه کرده‌است تشدید می‌کند، سفیدی‌فوق‌العادهٔ صورت اسکلت مانند سزار با لباس چسبان و تنگش مقابله می‌کند و شیارهای خاکستری و سفید سروصورت کالیگاری در عین‌حال اورا موجودی ماوراء و مادون بشری نشان می‌دهد و با ورنر کراوس Werner Krauss در رل کالیگاری و کنرادویدت در رل مردی‌که در خواب راه می‌رود این اشکال هندسی وغیرطبیعی درطرز بازی‌کردن آنها نیزمنعکس شده‌است. وینه چون سایه‌ای کمرنگ ومهیب به‌دیوارها ودرختها می‌چسبد ومثل شبح ازمیان صحنه می‌لغزد، در حالیکه کراوس با نگاههای [illegible] پشت

عینکش وقدمهای خشکی‌که با پاهای‌خمیدهٔ خود برمی‌دارد وتعظیم و تکریم مؤدبانه وتمسخرآمیز چنان قیافهٔ خبیث وشومی دارد که کمتر معادل آن به‌روی پردهٔ سینما آمده است.

هنرمندان وادبای بعد ازجنگ آلمان که برای نخستین‌بارسینما را چیزی بیش‌از وسیلهٔ تفریح توده‌ها می‌دیدند، کالیگاری را فیلمی بسیارقابل‌تحسین یافتند. داستان غیرعادی ومفاهیم وسمبولهای فرویدی وبخصوص تزئینات «هنری» آن (که هم باکارهای صحنه سازی اکسپرسیونیستها وهم به‌نقاشی کوبیستها مربوط می‌شد) برای این فیلم چنان شهرت ومقامی‌کسب کردند که تا اندازه‌ای نسبت به‌سهم‌آن درترقی‌آن زمان هنرفیلمبرداری بیش‌از اندازه بود. به‌هرحال برای عدهٔ زیادی این فیلم‌مقدمه ودری بود که به‌جهان سینما بازمی‌شد. کالیگاری فیلمی یگانه و بی‌نظیراست. نه شکل‌داستان آن دوباره به‌کار رفت و نه سبک تزئینات آن، ولی‌تأثیرکالیگاری قابل‌تصورنیست. تمام آدم ـ خفاشها و وهیولاها و مظاهرشری که پرده‌های سینمای آلمان را در سالهای بین ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پرکرده بود ازکالیگاری تقلید می‌کردند ـ ازمیان آنها می‌توان «آدم ساختگی» The Golem (۱۹۲۰)، «تقدیس» (۱۹۲۱)، «نوسفراتو» Nosferatu (۱۹۲۲) و فیلمهای سه گانه وکفرآمیز «مجسمه‌های مومی» (۱۹۲۴)، فیلم شیطانی فریتس‌لانگ به نام «دکتر مابوز» Dr. Mabuse (۱۹۲۲) و آدم آهنی او را در متروپولیس (۱۹۲۷) ذکر کرد. چنانچه دکتر کراسوور نشان می‌دهد سایهٔ کالیگاری تاآغازهنگامهٔ آدلف هیتلربرهمهٔ فیلمهای آلمانی افتاده بود.

فیلمهای خیابانی‌مورنو[1] ودوربین متحرك

سلسله فیلمهایی‌که درآن سالهای سخت، واقع بینانه به زندگی مردم عادی می‌پرداختند، ازفیلمهای تاریخی‌وخیالپردازیهای وحشتناك مترمشتری داشتند، ولی ازلحاظ هنرسینما اهمیتشان بسیار بیش از

---

۱) Murnau

آنها بود. دکتر کراکاور Kracauer این سلسله‌را به‌درستی «فیلمهای خیابانی» می‌نامد، زیـرا که در آنهـا خیابان نقش عمده‌ای دارد. نام این‌گونه فیلمها خود گویای ایـن مطلب است: «خیابـان» (۱۹۲۳)، «کوچهٔ غمناك» (۱۹۲۵)، «ماجرای خونین در کوچه» (۱۹۲۷) و «اسفالت» (۱۹۲۹). ازسال ۱۹۲۰ به‌بعد هنر آلمان به‌طوراعم‌ازسینمای آلمان به‌طوراخص‌رنگ «رئالیسم‌جدید» - Die Neue Sachlichkeit به‌خود گرفت. «فیلمهای خیابانی» برای بیان همدردی بامردم عادی و بدبختیهایشان بسیار مناسب بودنـد. داستان یکـی از نخستین فیلمهای خیابانی‌به‌نام «کوچه» نمونهٔ برجستهٔ این موضوع است. اوگن کلوپفر Eugen Klöpfer دراین فیلم نقش مردی میانه سال‌را بازی می‌کندکه ازراحتی‌ویکنواختی‌زندگی‌درخانهٔ خود ملول شده‌است. وقتی که ازخانه‌بیرون می‌رود، به‌شهری بی‌قانون وآشفته قدم می‌گذارد وبایك سلسله وقایع هولناك ورعشه‌آور روبه‌رو می‌شود و آنگـاه سرخورده و غمگین به‌سوی خانه وکاشانهٔ‌خودبازمی‌گردد وازنظم‌ونواخت وصلح‌وآرام زندگی خود سپاسگزار می‌گردد.

کراکاور این فیلمها را مطالعه می‌کند وبه‌این نتیجه می‌رسد که موضوع اصلی‌ومشترك همه‌آنها نشان بارزی است ازتمایل عمیق‌آلمانها به‌پیروی ازقوانین ومقامات بالاتر. ولی‌این فیلمها ازلحاظ جامعه‌شناسی و روانشناسی هرمفهومی داشته باشند، ازنظر سازندگان فیلم ارزش‌آنها همواره درشیوه‌های نوی است که برای ایجاد واقعیت دردرون‌استودیو به‌کاربرده‌اند. نمایش‌واقعیت‌دنیای‌خارج‌همیشه‌کارگردانان سینمارابه‌خود جلب می‌کند وقابلیت دوربین فیلمبرداری برای تغییروتبدیل واقعیت همیشه تخیل واصالت هنرمند را برمی‌انگیزد، ولی‌همین تمایل‌دوربین به‌تغییردادن واقعیت چیزی است‌که‌کارگردان‌بایدآن‌رادراختیارخود در آورد وباعلم وعمد به‌کاربرد تاواقعیت راچنان که می‌خواهد نمایش‌دهد. ساختن شهری دراستودیو، حتی‌دراستودیویی به‌بزرگی وکمال «نوی - بابلزبرگ» Neubabelsberg کافی‌نیست. باید احساس واقعی‌شهر را دربیننده پدید آورد. علاوه برساختن جزئیاتی مانند ویترینهـا و تابلوهای مغازه‌ها واعلانهای برقی‌واتومبیلها، باید جوش وخروش شهر، شلوغی‌یا خلوتی‌خیابانها وپاکیزگی‌یـا آلودگی‌میدانها را نیزنشان داد.

کارگردانان آلمانی برای نمایش واقعیت اجتماع بروی پرده ، مجبور شدند ازحدود ظواهرقدم فراترگذارند وبه هیجانات واحساساتی‌که در زیر آن پنهان است، ورفتار مردمی‌که در میان این اجتماع گرفتارند توجه‌کنند. وکارگردانانی‌چون ف. و. مورنو F.W. Murnau، آ.ا. دوپونت E.A.Dupont و ج.و. پابست G.W.Pabst برای نفوذ به درون‌واقعیت، دوربینهای خودرا به‌طریقی به‌کاربردند که تا آن‌روز کسی به‌کارنبرده وحتی‌خواب آن‌را هم‌ندیده بود.

فیلم «آخرین خنده» The Last Laugh (۱۹۲۴) اثر مورنو این انقلاب راآغازکرد. درسراسرفیلم دوربین مورنو آزادانه در کوچه‌ها و خانه‌های پرجمعیت و دالانهای دراز مهمانخانه‌ها می‌گردد. ولی‌حرکت دوربین به‌خودی‌خود انقلاب نبود، چنان‌که نفس«درشت‌نما» نبودکه فیلمهای گریفیث را انقلابی‌ساخت؛ پیش ازگریفیث «درشت‌نما» دیده شده بود، وپیش‌ازمورنو دوربین متحرك به‌کاررفته بود. درهردو حال آنچه انقلابی‌بود عبارت بود ازاستفادهٔ آگاهانه ازاین وسایل بیان. دوربین متحرك دردست گریفیث صحنه‌های عظیم کوچ وتعاقب‌را نشان می‌داد، وهیجان پدید می‌آورد، حال‌آنکه در «آخرین خنده» از کوچ وتعاقب وهیجان چندان اثری نیست. «آخرین‌خنده» یکی از فیلمهای خیابانی‌است که داستان دربان پیرمهمانخانهٔ بزرگی‌رانقل‌می‌کند. پیرمرد به‌موقعیت فرمانده‌ی‌ولباس رسمی‌خود دلخوش است ولی‌جوانی‌اش سپری شده ودیگرنمی‌تواند چمدانها وصندوقهای بزرگ را ازبالای تاکسیهای برلن پائین بگذارد. مدیر سنگدل‌مهمانخانه شغل تازه‌ای به‌او می‌دهد که درخورنیروی جسمانی‌اوست. اما این شغل لباس رسمی تازه‌ای نیز به‌همراه دارد که عبارت از نیم تنهٔ سفید ظرف شویی است. صرفنظراز پایان غیرمحتمل‌فیلم که کارل‌مایر Carl Mayer نویسندهٔ سناریوبرای هجو«پایان‌خوش» هالیوودی به‌داستان چسبانده است، حکایت«آخرین خنده»چیزی‌جز آنچه‌گذشت‌نیست. درقالب‌این داستان، روابط‌دربان‌پیربا خانواده ودوستان‌وهمسایگانش‌به‌خوبی‌نشان داده می‌شود. و این‌روابطرا کارگردان به وسیلهٔ ـ اگر بتوان‌گفت ـ «دوربین متفکر»نشان می‌دهد.

فرض این است که دوربین آلتی بیروح است و هرچه جلویش

باشد ضبط می‌کند. ولی‌درعمل دوربین همیشه نسبت به چیزهایی‌که در برابرش هستند وضع‌خاصی‌دارد واین وضع را یاکارگردان معین می‌کند یافیلمبردار. همین زاویه وفاصلهٔ دوربین راکارگردان برحسب موضوع صحنه واحساساتی‌که می‌خواهد درتماشاگران برانگیزد، باآگاهی‌انتخاب می‌کند. «زنده» بودن دوربین، یا «بیجان» بودن آن به‌اندازه دریچه دوربین‌نیزبستگی‌دارد. اخیراً باشیوهٔ«سینه‌راما» Cinerama دوربین توانسته‌است کمابیش‌تمام میدان دید چشم‌را نشان دهد. دوربینهای ۳۵ میلیمتری معمولی‌فقط قسمت کوچکی‌ازاین میدان را نشان می‌دهندکه بایك زاویهٔ دید ۳۵ تا۴۵ درجه‌ای ازتمام‌صحنه‌جدا می‌شود. کارگردان باید تصمیم بگیرد که چه قسمتی ازصحنه را درمیدان دید دوربین‌قرار دهد وچه‌قسمتی‌راحذف‌کند. درحقیقت‌کارگردان ارادهٔ خودرا به‌دوربین می‌دهد ودوربین مانند موجود جاندار وبا اراده‌ای وقایع و صحنه‌ها را تماشا می‌کند.

وقتی‌که مورنور و سناریونویس زبردست اوبه‌کار تهیه «آخرین خنده» دست زدند به خاطرشان چنین رسید که می‌توانند دوربین را نه به‌عنوان «ناظربی‌طرف» جزئیات،بلکه مانند چشمی‌پنهانی‌که هیجانات وعکس‌العملهای درونی‌قهرمانان داستان را می‌نگرد، به‌کار برند. می‌خواستند دوربین را «آگاهانه» برای آشکار ساختن احساسات پیرمرد دربان هنگام‌ازدست دادن‌کارش‌وترس‌وی‌ازریشخند مردم،وقدرشناسی‌اش نسبت به‌نگهبان شبانه که تنها دوست اوست به‌کاربرند.مایرکه سناریوی «کارگاه دکتر کالیگاری» را نیزنوشته بود، قبلا نیزدرآن فیلم‌به‌مسائل کار با«آگاه» آشنا شده بود. مایرمی‌خواست باتزیینات گوشه‌دار وهندسی وسایه‌های غیرعادی وسایه روشنهای تصویرکژمژجهان را در مغزجوان دیوانه‌ای‌که داستان‌را نقل می‌کند، نشان‌دهد.

مایرهنگام نوشتن «آخرین خنده» باکارل فروند Freund عکسبردارفیلم مشورت می‌کرد تابه‌محدودیتهای‌برداشتن نماهای‌طولانی بادوربین متحرك پی‌برد؛ و چون فروند به‌او اطمینان داد که چنین چیزی ممکن است، مایر هرچه نوشته بود پاره کرد وسناریو را از نو نوشت. درسناریوی تازه دوربین به‌همراه دربان پیرازمیان‌حیاط عمارتی که پیرمرد درآن زندگی‌می‌کند می‌گذردوبا اوبه‌سلام همسایگان‌ودوستان

پیرمرد جواب می‌گوید ونیزبا اوریشخند آنها را به پیرمردی که مقام بلندخود را از دست داده است حس می‌کند، وبه همراه پیرمرد دالان تاریك مهمانخانه را می‌پیماید تا لباس رسمی مجللی را که وقتی نشانهٔ مقام عالی او بود بدزدد. دوربین در یکجا حتی به‌جای پیرمرد مست می‌شود وگیج به‌دوراتاق می‌چرخد تاحدی که تماشاگرنیزدچارسرگیجه می‌شود. به‌علت زیرکی ونبوغ مورنو ومایرو فروبند دوربین به اندازهٔ امیل‌یانینگزبازیگری‌که‌نقش پیرمردرا بازی می‌کرد درایجاد شخصیت اوسهیم‌است،این نخستین‌باراست که دوربین به‌عنوان بازیگرروی صحنه ظاهرمی‌شود.

«آخرین خنده» خیلی‌بیش ازیك شیرینکاری بود. کار تازه‌ای که فقط تجهیزات‌وکارگران فنی‌استودیوهای نوی‌بابلزبرگ می‌توانستند انجام دهند. نخستین نمای فیلم، لحن‌کلی‌فیلم را معین می‌کند. این نقش‌کلی‌وسیعی‌است ازسرسرای هتل‌اتلانتیك که از درون آسانسوری هنگام پائین آمدن گرفته شده است. درآسانسور باز می‌شود ودوربین به سرعت سرسرای هتل‌را می‌پیماید و تا نزدیك در چرخان ورودی، نزدیك دربان پیر، پیش می‌رود. پشت سرپیرمرد خیابان پهن شهرپراز اتومبیل واتوبوس ومردم است که شتابان اززیرباران می‌گریزند،اغلب دیوارهای دکوربرچهارچرخ‌سوارواز‌سقف‌آویخته شده بودند تابانزدیك شدن دوربین بتوان آنها را کنارزد. دوربین را بالا می‌کشید وگردونهٔ خاصی‌دوربین را درخیابان به‌جلووعقب می‌برد. برای صحنهٔ می‌خواری دوربین به سینهٔ فیلمبرداربسته شد و با او روی صندلی می‌چرخید، یا آویخته به‌ریسمانی‌درسبدی‌تاب می‌خوردتا ازطریق چشم‌صدای موسیقی نوازندگان سیار را به تماشاگران تلقین کند. سراسر داستان به‌وسیلهٔ اول‌شخص، یعنی‌ازنقطه نظردربان پیر نقل می‌شود. دوربین احساسات پیرمرد راچنان به تماشاگران القاء می‌کند که در تمام طول مدت فیلم یك‌بارهم به‌نوشتهٔ توضیحی‌روی پرده احتیاج نمی‌افتد.

مورنو به‌درستی‌دریافته بود که می‌توان نقطهٔ دید دوربین راهر لحظه تغییر داد، مثلا دراین لحظه دوربین دربان پیراست که به مدیر متکبرمهمانخانه نگاه می‌کند ولحظهٔ بعد دوربین مدیرمهمانخانه می‌شود که به‌پیرمرد بیچاره به‌نظرتحقیرمی‌نگرد ودرلحظهٔ دیگر شخص ثالثی

است که بی‌علاقه وبیخیال بهردو می‌نگرد. مورنو به‌این نکته برخورده بود که حتی‌درعین‌حالی‌که دوربین به‌پیرمرد نگاه می‌کند می‌تواندحال درونی واحساسی اورا منعکس سازد. دریك صحنه پس ازاینکه پیرمرد ازکاربرکنارشده‌است اورا می‌بینیم که ازهتل‌بیرون می‌آیدولباس‌دربانی عزیزش را دربغل‌گرفته است وبا شتاب به آن طرف خیابان میرود و وسپس نفس زنان می‌ایستد وبه‌عقب می‌نگرد در ایـن لحظه دیوارهای هتل تاب‌وتکان می‌خورند چنانکه گوئی‌می‌خواهند برسراو فرو ریزند. این چه تصویری است، ذهنی یـا عینی؟ آیا تماشاگر همان چیزی را می‌بیند که پیرمرد واقعاً دیده است؟ یا اینکه دوربین‌آنچه راپیرمرد احساس می‌کند برای مامی‌گوید؟ یا شاید ترکیبی ازهردو صورت‌است؟

به‌علت همین تغییر نقطهٔ دید دوربین، فیلم «آخرین‌خنده» در تمام مدت واضح ومؤثراست واحساسات بازیگران آن به راحتی قابل درك است. دراین فیلم‌ازدوربین متحرك استفاده‌کامل شده، ولی‌هیچگاه ازآن سوءاستفاده نشده است. حرکت دوربین‌دراین فیلم همیشه منطقی است ومحرك اصلی‌آن و تغییرمحلش خود داستان است ـ خاصه آنکه مورنو به خوبی می‌دانست که تأثیرحرکت دوربین را بهتر از هرچیز سکون‌کامل دوربین درنماهای ثابت تقویت و تشدید می‌کند. همچنین بایداز دکور روبرت‌هرلت R. Herlth و W. Roehrig که بالحن کلی‌فیلم‌هم‌آهنگ‌است نام‌برد. نمای‌اصلی‌هتل‌که‌به‌رنگ خاکستری تند وپنجره‌های روشن سراسر آن‌را پوشانده است وخانه‌های طبقهٔ کارگربا پنجره‌های چهارگوش وتیره ویکنواخت و یك شکل، همه جنبهٔ ذهنی دوربین‌راحفظ می‌کنند ونشان می‌دهند که دربان‌خودرا چگونه‌می‌بیند. «آخرین خنده» درآمریکا علاوه برآنکه براهل فن سینما در هالیوود اثرکرد،برمردم عادی نیزاثرشگرفی‌داشت. نداشتن نوشته‌های توضیحی که درفیلمهای آلمانی زیاد دیده می‌شد، در آمریـکا تازگی داشت واز طرفی‌هم نرمی‌حرکات دوربین وهنرنمائیهای امیل یانینگزهمه‌جا مردم را به تحسین وامی‌داشت. تهیه کنندگان آمریکا آگاهـانه به تقلید از «شیوهٔ آلمانی» پرداختند، ولی فیلمی که این انقلاب را تکمیل کرد، لااقل تاآنجا که مورد نظرهـالیوود بود، فیلم بعدی امیل یانینگزبه‌نام «تنوع» Variety (۱۹۲۵) به‌کارگردانی‌ا. آ دوپونت وعکسبرداری

کارل فروینده فیلمبردار «آخرین خنده» بود. داستان این فیلم نیزمانند فیلم پیشین نمونه‌ای از سادگی بود. یك بند باز سیرك (که نقش اورا یانینگزبازی می‌کند) پی‌می‌برد به‌اینکه هم‌بازی او با زنش رابطه دارد وهم‌بازی رامی‌کشد وبه‌زندان می‌افتد. این فیلم نیزمثل فیلم‌قبلی‌به‌توسط دوربین نقل‌می‌شود که ظاهراً درهمه‌جا حاضراست وبه‌همه‌جا سرمی‌کشد وبه‌افکارواحساسات سه قهرمان اصلی‌داستان شکل‌خارجی می‌دهد ـ واز طریق هزاران نکتهٔ دقیق و ظریف حالت و طرز زندگی نمایشگران بی‌اهمیت وفرسوده وشکوه ودرخشندگی سیزك برلن را نمایان می‌سازد. ولی‌به‌خلاف «آخرین‌خنده» نمی‌توان ازاین احساس خودداری کرد که همه‌حرکات دوربین که پشت درگوش می‌دهد وبابندبازان درهوا به‌پرواز درمی‌آید وهنگامی‌که یکی ازآنها سقوط می‌کند دوربین نیزبا او به‌سر تماشاگران وحشتزده فرود می‌آید برای تأثیردر تماشاگران وبه‌حیرت آوردن اوست. شعبده بازی با زاویه‌ها وحرکات دوربین، وهنرنمایی در برش نماها وپیوندآنها با یکدیگر، وظایف اصلی‌دوربین را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و هنر فیلمبرداری را به جای وسیله‌ای برای باز نمودن عواطف قهرمانان داستان درلحظات حساس، به‌نوعی شیرینکاری سطحی مبدل می‌کند.

با این همه محبوبیت فیلم «تنوع»، هنگامی‌که درسال ۱۹۲۶ تماشاگران‌آمریکا آن‌را دیدند، رنگ‌آلمانی‌استودیوهای هالیوود را که تاآن موقع آشکارشده بود تأکید کردند. دوپونت، فروینده، یانینگز و لیادوپوتی Lya De Putti ستارهٔ زن فیلم «تنوع» همه رابه‌آمریکا آوردند وسبك بازی‌آلمانی‌ومهمترازهمه شیوه‌های فنی‌محصولات‌آلمانی و موضوعهای آلمانی در تهیهٔ عادیترین فیلمهای استودیوهای هالیوود متداول شد، و این رسم همچنان باقی بود تاآنکه ظهور فیلم ناطق باز دوربین راساکن ساخت وعدهٔ زیادی ازهنرمندان آلمانی‌را به سرزمین مادری باز فرستاد.

پابست و نفوذ فروید

مشهورترین «فیلمهای خیابانی» شاید «کوچهٔ محزون»

(۱۹۲۵) Joyless Street اثر ژ . و . پابست باشد ـ تنها به‌این دلیل که گرتاگاربوی جوان (به‌همراه آستانیلسن Asta Nielsen وورنرکرآوس وآینارهانسن Einar Hanson) درآن بازی می‌کند. این فیلم‌بارئالیزم خشن‌خود اززندگی‌درشهروین، هنگامی‌که دچارتورم پول شد،حکایت می‌کند واثربحران اقتصادی وسستی‌مبانی اخلاق‌آن‌روز رادر زندگی‌ساکنان یك کوچه‌نشان می‌دهد. ساکنان این کوچه عبارتند ازآموزگاری فقیر ودخترش، یك‌کارمند صلیب سرخ آمریکا، یك زن بدکاره، ویك قصاب‌خشن وسودپرست که برهمهٔ‌آنها مسلط است. پابست برای بازنمودن درون این‌اشخاص وسیلهٔ بیان تازه‌را پرورش داد وبه‌کار برد وآن‌انتخاب زاویهٔ دوربین بود.

چنانکه هرعکاس عادی می‌داند، عکس یك‌صحنه را می‌توان از بی‌نهایت زاویهٔ ممکن برداشت، و انواع تأثیر بصری آن صحنه را به بی‌نهایت‌رساند. ولی‌همیشه یك‌زاویهٔ دید اززوایای دیگرگویاترومؤثرتر است. اگرعکاس نوع تأثیرصحنه را انتخاب نکرده باشد وتعبیرخود را ازداستانی‌که آن صحنه می‌خواهد بیان کند، به درستی‌نداند، نمی‌تواند زاویهٔ دوربین رامعین کند. البته درزمینهٔ ترکیب‌صحنه (کمپوزیسیون) قواعدی کشف شده است که به‌عکاس کمك می‌کند. ازقبیل اینکه اگر درترکیب صحنه خطوط افقی‌بیشترباشد، احساس سکون وآرامش پدید می‌آورد، واگرخطوط عمودی بیشتربه‌چشم بخورد، احساس بیقراری و جنبش دربیننده برمی‌انگیزد. ونیزوضع دوربین نسبت به‌موضوع‌رنگها روانی خاصی‌به موضوع می‌دهد، مثلا دوری یا نزدیکی دوربین نسبت به‌موضوع، یافیلمبرداری از زاویهٔ حاد، یا ازسطح هم‌تراز چشم‌انسان یا بالاتریا پایین‌تر از آن، اینها هرکدام رنگ و تعبیر خاصی به موضوع می‌دهد. کار گردان با انتخاب وضع دوربین در تماشاگر آمادگی ناآگاهانه‌ای پدید می‌آورد که فلان صحنه یا شخصیت مطابق نظر او تعبیر شود.

پابست درسراسرفیلم «کوچهٔ محزون»این شیوه را به‌وجه خاص خود به‌کارزد. نماهای قصاب که همیشه سگ شکاری سفید درشت‌اندامی باخود دارد بدون استثناء از پائین برداشته شده‌اند تا تسلطش برسایر ساکنان کوچه احساس‌شود. نماهای معلم مدرسه درخانهٔ خالیش(بیشتر

اثاثه‌اش به‌گرو رفته) ازدور وکمی بالاتر ازسطح چشم برداشته شده‌اند، تا برهنگی پیرامونش بیشتربه چشم بخورد. نماهای هوس انگیزدرون کاباره ازسطحی‌هم‌تراز کمر اشخاص برداشته شده‌اند. اگر برش نماهای «کوچهٔ محزون» نامرتب وناراحت کننده‌به‌نظرمی‌رسد، بدین سبب‌است که نماهای این فیلم به‌نحوی که پابست در نظر داشت پیوند نشده‌اند و همواره دستخوش‌هوس سانسورچیان وتوزیع‌کنندگان کشورهای‌گوناگون بوده‌اند. معهذا قدرت ونفوذ سبك‌فیلمهای بعدی پابست‌را می‌توان به‌روشنی‌دراین فیلم برجسته دید.

پابست فیلم بعدی خودرا تحت نظردونفر ازپیروان زیگموند فروید، یعنی دکترهانس زاخز Dr. Hanns Sachs و دکتر کارل آبراهام Dr. Karl Abrham تهیه کرد. اساساً «اسراریك روح» The Secrets Of a Soul (۱۹۲۶) سرگذشت بیماری روانی مردی‌است، به‌زبان تصاویرسینمایی. مرد مستی(این‌بارنیزورنرکرآوس) که از ناتوانی جنسی‌خود و رویاهایی‌که درآن زن جوان خودرا باکارد می‌کشدمتوحش‌است. به‌روانکاوی مراجعه می‌کند وپس‌ازدیدن‌چندرؤیاو چندبارمراجعه به‌روانکاو، مریض معالجه می‌شود. این فیلم هر چند که امروز ساده لوحانه به‌نظرآید، نخستین فیلمی بود که روانکاوی به‌طور جدی موضوع‌آن قرار گرفت. ازآن مهمترپابست تمایل دوربین را به‌استفاده ازسمبولیزآشکارکرد. گریفیث نیزهمیشه به‌سمبول علاقه نشان می‌داد، ولی‌مضمون سمبولهای اوبیشتر ادبی‌بود. مثلا نمای یك‌پرنده، بلافاصله پس‌ازدرشت‌نما به‌چهرهٔ لیلیان‌گیش یامی‌مارش Mae Marsh ناچاربیگناهی‌کودکانه‌ای رابه‌خاطرمی‌آورد. نمای بارتلمس - Barth elmess که درفیلم «شکوفه‌های شکسته» باحالی رؤیایی‌شاخهٔ گل در دست دارد، از علاقهٔ او به‌زیبایی حکایت می‌کند. پابست در«اسرار یك روح» از این حد فراتر رفت و به دنیای مؤثرتر و گویاتر و اساساً سینمائی‌تر- تصویرهای رؤیایی واشیاء آکنده از بارعاطفی لایشعر، قدم گذاشت.

درها وکاردها وپلکان ونردبانهایی‌که ازآنها دویاسه‌بار روی‌یك نوارفیلمبرداری شده بود وخواب ورنرکرآوس را درفیلم «اسرار یك روح» آشفته می‌ساختند و فیلمهای بعدی پابست ازقبیل «عشق ژان‌نی»

(۱۹۲۷) The Love of Jeanne Ney و « جعبهٔ پاندورا » (۱۹۲۹) به‌صورت دیگر درحقیقت واقعی‌تری پیدا شدند. دراینجا این اشیاء به‌صورت اشیاء واقعی و جزئی ازصحنه و محیط زندگی اشخاص داستان وجود دارند و آنگاه دوربین پابست آنها را به صورت مجرد نشان می‌دهد ومفهوم‌خاصی به‌آنها می‌بخشد. مثلا فیلم «ژان‌نی» باورود دوربین دراتاق درهم ریخته و غم‌انگیز فریتس راسپ Fritz Rasp آغاز می‌شود . رختهای چرك در پیرامون اتاق پراکنده شده، زیر-سیگاریها پر از خاکستر و ته سیگار است و عکسها و مجسمه‌های شهوت انگیز را دوربین بدون استفاده از کلام نشان می‌دهد. بدین ترتیب صاحب اتاق را پیش‌از دیده شدن می‌توان شناخت. آئینه ترك خورده‌ای در قاب زیبا، نردهٔ آهنین خارداری که میان دو دلداده قرار گرفته‌است، وکاردی دردست یك‌آدمك، همهٔاینها اشیائی‌عادی هستند، ولی‌پابست به‌آنها رنگ‌خاصی‌داده به‌طوری که به عنوان سمبولهای رؤیا واضح وگویا شده‌اند. حتی بازی بازیگران نیز بادقت و توجه به‌نحوی صورت می‌گیردکه معنای سمبولیك را پیدا می‌کند- مانند هنگامی که راسپ Rasp پیش از هتك ناموس ژان نی آهسته کراواتش را باز می‌کند.

پابست که بیش ازهرچیز کارگردان است درفیلمبرداری وپیوند نماها شیوه‌ای داشت که همه فیلمسازان جهان و بخصوص فیلمسازان هالیود را تحت‌تأثیردرآورد برای حفظ تعادل بین آدمهای داستان و اشیائی‌که آنها را درمیان می‌گیرند، صحنه‌ها را به‌نماهای کوتاه تقسیم می‌کرد. دوربین را مرتباً ازاینجا به‌آنجا می‌برد وهمیشه بهترین نقطهٔ دیدرا برای نمایش حرکت یاحالت صورت بازیگرپیدا می‌کند - ویا در جایی‌قرار می‌گیرد که از آنجا محیط عمل بهترین گوینده ومفسرحادثه باشد. دریك قطعهٔ کوتاه «عشق ژان‌نی» صحنه‌ای که روی‌پرده سه‌دقیقه هم‌طول نمی‌کشد، به‌چهل‌نمای مجزا تقسیم شده است، که طولانی‌ترین آنها بیست‌ثانیه روی پرده می‌ماند. ولی حرکت واقعی دوربین ازجایی به‌جای دیگرتقریباً نامحسوس است. پابست می‌کوشید ازخشکی‌حرکت دوربین بکاهد و درعین حال به‌آن آزادی عمل‌کامل بدهد؛ و به زودی پی‌برد به‌این که‌با متمرکزساختن‌تمام‌توجه تماشاگران بروی یك‌حرکت

بدنی می‌توان واقعاً بریدگی نماها را پنهان ساخت. بازیگران را وامی‌داشت که حرکتی را در یك نما شروع کنند، ودرنمای بعد آن را به‌انجام رسانند. بدین ترتیب دونما را بهم متصل می‌ساخت. چشم تماشاگر که متوجه حرکت بازیگر بود، بریدگی دو نما را احساس نمی کرد. این شیوهٔ پیوند نماها را پابست کشف کرد و به منتهای ظرافت رسانید، بعدها با پیدایش فیلم ناطق این شیوه، شیوهٔ اساسی همهٔ فیلمها قرار گرفت.

مهمترین اثر پابست درطی سالهای انحطاط سینمای آلمان ساخته شد. برای اینکه این گفته به‌نظر غریب نیاید باید تذکر داد که هیچگاه فیلمهای پابست محبوبیت کارهای لوبیش، مورنو، فریتس لانگ ودوپونت راکسب نکردند. درعین‌حال که هنر او اصالتاً سینمایی بود و از بعضی جهات بر سبك همهٔ معاصرینش برتری داشت، داستانهای او اغلب چنان ملودراماتیك بودند که عدهٔ قلیلی از منقدین آنها را می‌پسندیدند ویا چنان شهوت‌انگیز بودند که سانسور قسمت عمدهٔ آن را می‌برید. معهذا هیچ‌یك از کارگردانان دورهٔ صامت از نظر فنی به‌اندازهٔ پابست مورد تقدیر و تحسین نیستند. پابست شیفتهٔ واقعیت بود و هیچ‌کس در تجسم آن به پای او نمی‌رسید. اگر از میدان گل فروشان واقعی پاریس فیلمبرداری می‌کرد یا کوچهٔ مه‌آلود لندن را در استودیو می‌ساخت، هرصحنه را چنان غربال می‌کرد که از میان جزئیات آن گویاترین وبارزترین را برگزیند وبه‌این منظور دوربین را چون آلت جراحی برای بیرون کشیدن ونمایش مفاهیمی که درپشت صورت ظاهر نهفته است به‌کار می‌برد. عوامل روانی واحساسی محرك بازیگران داستانش را ازطریق تصاویر سینمایی مؤثر و واضح و اغلب مبالغه‌آمیز نشان می‌داد. فیلمهای او بسیار فشرده‌اند و سرشارند ازجزئیاتی که لابلای آنها مفاهیم و کنایات فراوان نهفته است. دیدن هریك از آنها چون تماشای جهانی پرسایه روشن، تجربه‌ای است که عمری درياد تماشاگر می‌ماند. تصاویر فیلم، مدتها پس‌از پایان داستان درذهن باقی‌می‌مانند ووارد ضمیر باطن می‌شوند وبا شگفتیهای عالم رؤیا درهم می‌آمیزند.

هرچند «عصر طلایی» سینمای آلمان دیری نپائید درعوض غروب

آن نسبتاً طولانی‌بود. ازسال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ فیلمهـای آلمانی روز به‌روزبرزیبایی‌مطلق ومیزان وغنای ترکیب وبرهنرمندی بازیگران و وکارگردانان‌خود می‌افزودند. ولی‌این صفات بجای اینکه فضیلتی‌باشند به‌زودی نقص فیلمهای‌آلمانی‌شدند. محصولات عمدهٔ اوفاچون«فاوست» Faust (۱۹۲۵)، «تارتوف» Tartuff(۱۹۲۶) و«متروپولیس» Metropolis (۱۹۲۷)روی‌هم رفته بیش ازاندازه «هنری» بودند- این‌فیلمها بسیارآراسته وپرداخته بودند،ولی‌حرکت‌آنها بسیارکند بود وبرخلاف‌فیلمهای‌چند سال‌پیش شورونشاط زندگی‌درآنها دیده نمی‌شد. علل‌این انحطاط به‌خوبی واضح است. «عصرطلائی» استودیوهای عظیم وسرمایهٔ نامحدود هالیوودهم ازسال ۱۹۲۰ شروع شد،وآنچه‌را هالیوود نمی‌توانست‌خود تهیه کند ازدیگران می‌خرید. وچون فیلمهای آلمانی درآمریکا غلغله‌ای به‌پا کردند،چیزی نگذشت که مذاکرات‌برای‌خرید و ورود اشخاص با استعدادی‌که‌آن فیلمهارا ساخته بودند - ستارگان و کارگردانان و تهیه کنندگان وفیلمبرداران و دکورسازان - شروع شد. نخستین ستارهٔ آلمانی که به آمریکا رفت و محبوبیت فراوانی که نزد تماشاگران‌آمریکایی‌یافت، وراه رابرای هنرپیشگانی‌چون امیل‌یانینگز ولیادوپوتی وکنراد ویدباز کرد ، پولا نگری Pola Negri بود. ارنست لوبیش نخستین‌کارگردان مهم آلمانی بود که به هالیوود رفت. محبوبیت اوهالیوود را به‌خریدن دیگران تشویق کرد؛ ولودیك برجر L. Berger ، مایکل کرتیس Michael Curtiz، ویلیام‌دیترل W. Dieterle، دوپونت، پل‌لنی P. Leni ومورنوبعد ازاوبه‌هالیوود آمدند.حتی‌پابست نیزبرای‌مدت کوتاه‌وناگواری به استودیوهای‌هالیوود پرتاب شد. فیلمبرداران برجسته‌ای چون،کارل‌فروینده،کارل اشتروس، کورت کورانت، Kurt Courant و تئودور اسپـار کـوهل Th. Sparkuhl روش عکاسی‌آلمانی‌را به‌سینمای‌آمریکاآموختند. درسال ۱۹۲۷خود اریك‌پومر Erich Pommer رئیس‌زیرك‌محصولات‌اوفا، مردی که سازندهٔ اکثرفیلمهای مشهور «عصرطلائی» بود بتوسط‌کارخانهٔ پارامونت به‌هالیوود کشانده شد. بدین ترتیب درطی سالهای بین ۳۰-۱۹۲۰ سینمای‌آلمان ازمستعدترین هنرمندان‌خود محروم شد.

درضمن‌آلمانیهایی‌که درکشورخود مانده بودند فیلمهای خودرا

به‌امید تکرارموفقیت تجارتی « واریته » وبه‌امید دعوت به‌امریکا برای بازار آمریکا می‌ساختند. این فیلمها کم‌کم صفات خاصی‌راکه‌ابتدا توجه همه‌را به‌سوی‌سینمای آلمان‌جلب‌کرده‌بود ازدست‌دادند ولحنی بین‌المللی به‌خودگرفتند وبه‌جای پیروی ازسبك، آکنده ازصحنه‌های قالبی شدند. این‌روش بخصوص وقتی‌شدت‌یافت‌که‌درسال ۱۹۲۵ کارخانه‌های پارامونت و متروگلدوین قراردادی با اوفـا بستندکه با به‌کار بردن هنرپیشگان مخلوط دراروپا مشترکاً فیلم تهیه‌کنند. هنرپیشگان‌آمریکایی‌رابه‌خارج می‌فرستادند تا دراین فیلمها ظاهرشوند وموفقیت‌این‌محصولات‌را درهر دوطرف اقیانوس اطلس تضمین‌کنند. در نتیجه مستعدترین هنرمندان آلمان به‌خارج کشیده می‌شدند، وآنهاهم که مانده‌بودند به‌علت آمیختن با آمریکائیان نیرویشان به‌هدرمی‌رفت. دکتر کراکاورفیلمهای‌محصول بین‌سالهای ۳۰-۱۹۲۵ چون «بازگشت به‌میهن » Home coming (۱۹۲۸) «آسفـالت » (۱۹۲۹) و « دروغ عجیب نیناپتـروونا » The Wonderful Lie of Nina Petrovna (۱۹۲۹) را «ترکیبی از هولیوود ونیوبابلزبرگ» می‌خواند. صنعتگری و کاردانی آلمانیها به‌جای‌خود مانده‌بود، ولی آتش جادویی کـه درسال ۱۹۲۰ افروخته‌بودند آهسته می‌مرد.

آغاز سینمای نو در روسیهٔ شوروی

درست هنگامی که سینمای‌آلمان رو به‌انحطاط می‌رفت، دنیای غرب ازجنبش سینمای نیرومندی که در روسیه شوروی پدید می‌آمـد آگاه شد. انقلاب ۱۹۱۷ عملا روسیه‌را ازسایر ممالك اروپایی چه از نظراقتصادی وچه‌ازنظرفرهنگی بریده‌بود؛ ولی‌درحدود سالهای ۱۹۲۰ مسافرانی‌که ازآنجا می‌آمدند ازتجربیات جسورانه درزمینه‌های هنری خبر می‌آوردند. درموسیقی ازصدای ماشینهای سیمانسازی وچکشهای پرچ‌کاری الهام می‌گرفتند. درزمینهٔ تئاتر نمایشنامه‌های کلاسیك را با بندبازان به‌روی‌صحنه می‌آوردند. سینما نیزدراین‌جنبش شرکت داشت اما تا سال ۱۹۲۵ هیچیك از فیلمهای شوروی در ممالك غربی اروپا توزیع نشده‌بود وآن چندتایی هم‌که دیده می‌شدند به‌هیچ وجه نمونه و

نمایندهٔ سینمای شوروی نبودند. این چندتا که هیچ‌کدام موضوعشان سیاسی‌نبود عبارت بودند از«پولیکوشکا» Polikushka (۱۹۲۲) از روی یکی از داستانهای تولستوی و « رئیس ایستگاه » (۱۹۲۵) پوشکین و فیلمی برای کودکان به‌نام « عروسی خرس » (۱۹۲۵) و فقط علاقه‌مندان سرسخت سینما درمجامع سینمایی وسینه ـ کلوبهایی‌که در فرانسه وسایرممالك اروپا به‌وجود آمده بود آنهارا می‌دیدند و این چندفیلم نمی‌توانستندحتی‌نمونهٔ ناچیزی ازفیلمهای بزرگ دورهٔ ۳۰ـ ۱۹۲۵ شوروی باشند. این سلسله فیلم که با تهیهٔ فیلمهای پوتمکین Potemkin (۱۹۲۵) و « مادر » (۱۹۲۵) آغاز شد، شامل آثار عمده‌ای چون « سرانجام سن‌پترزبورگ» (۱۹۲۷)، « ده روزی که جهان‌را به‌لرزه درآورد » (۱۹۲۸)، « طوفان درآسیا » (۱۹۲۸)، « قطعه‌ای از امپراتوری » (۱۹۲۹)، « تازه و کهنه » (۱۹۲۹) و «زمین» (۱۹۳۰) می‌شد. این‌فیلمها ارزش هنری فراوان داشتند و ازحیث سبك ومضمون‌هردو، انقلابی‌بودند. دراین‌فیلمهابرای نخستین بار، سینما نه‌تنها به‌عنوان هنر، بلکه به‌عنوان علم نیزشناخته شد. این علم از ناچیزبودن موجودی فیلم خام و ابزار فیلمبرداری در روسیهٔ بعداز انقلاب پدیدآمد. دربرابر آلمانها که آن همه مواد ووسایل در اختیار داشتند، بایدگفت که روسها ازهوا فیلم می‌ساختند.

پس ازپایان انقلاب، اتحاد شوروی از صنعت فیلمبرداری فقط یك‌پوستهٔ خالی‌دردست‌داشت. آغاز این‌صنعت درروسیه جنبهٔ آزمایشی داشت وهنوز ریشه ندوانده بود. تا سال ۱۹۰۷ روسیه هنوز از خود استودیویی نداشت. تاآن‌زمان‌فیلمبرداران سیارکارخانه‌های فرانسوی، گومون وپاته ولوپردر روسیه فیلم برمی‌داشتند. پس‌ازآن استودیوهای دیگری واردکار شدندکه‌بیشتر آنها فرانسوی وآلمانی‌بودند. چندتایی هم اصلا روسی‌بودند. پیش‌ازانقلاب درسراسر روسیه فقط ۱۰۴۵ سالن سینما باگنجایش ۳۶۴۰۰۰ تماشاگر وجود داشت.

تهیهٔ فیلمهای طولانی، که ازسال ۱۹۱۴ شروع شد، ناچار به میزان بسیارمحدود صورت می‌گرفت و تهیه‌کنندگان بیشتر قصد جلب طبقهٔ متوسط را داشتند. کارگردان بزرگ تئاتر، وسه ولود میرهولد Vsevolod Meyerhold از سه‌نمایش خود فیلم برداشت، ولی

بزرگترین فیلم آن دوره فیلمی بود که از داستان باباسرگیوس Sergius نوشتهٔ تولستوی درسال (۱۹۱۷) اقتباس شده و کارگردان آن فیودور پروتازانف F. Protazanov بود این فیلم ارزش و تأثیر فراوان خود را حفظ کرده است و بخصوص ایوان مازوخین بازیگر خوش‌صورت که در آن نقش افسر جوان بی‌خیال و هرزه‌ای را بازی می‌کند که پس از گناهان بسیار به‌صورت پیرمرد ژولیده‌ای کوه و صحرا را در جستجوی رستگاری بیهوده زیر پا می‌گذارد. قسمت عمدهٔ این فیلم را واقعاً در هتلهای مجلل و تاخهای مرمرینی که تولستوی در داستان خود توصیف کرده‌است برداشته‌بودند. این فیلم را دولت تزاری به‌خاطر آنکه فساد زندگی درباری را هویدا می‌ساخت بلافاصله توقیف کرد. هنگامی که رژیم کرنسکی Kerensky به‌روی کار آمد، فوراً آن را از توقیف درآورد. اما تا پس از انقلاب فیلمسازان روسی به‌فرهنگ و ادبیات و زندگی کشور خود توجهی نداشتند، ولی تا زمان انقلاب، کارکنان صنعت فیلمبرداری و تماشاگران تغییر بسیار کرده‌بودند.

همینکه انقلاب رخ داد، کارخانه‌ها و صنایع روسیه از هم پاشید. اروپائیانی که در روسیه زندگی می‌کردند، به‌کشورهای خود بازگشتند و روسهای سفید شتابان به‌دنبال آنها رفتند و در ضمن فرار هر چه فیلم و ابزار فیلمبرداری به‌دست می‌آوردند با خود می‌بردند. بدین ترتیب در ماه اوت ۱۹۱۹ که دولت شوروی صنعت فیلمبرداری را ملی کرد و آن را تحت نظارت نمایندگی ملی تبلیغات و فرهنگ درآورد، در واقع هیچ و پوچ را ملی کرد. باتوجه به‌اینکه در آن هنگام استودیوهای خراب و وسایل فیلمبرداری و مواد خام ناچیز بود، لنین با اعلام اینکه «سینما برای ما از همهٔ هنرها مهمتر است» روشن‌بینی زیرکانه و شگفت‌انگیزی نشان داد.

اصول پیوند فیلم[1] ورتوف و کولشوف

شگفت‌انگیز نیست درسالهای پس از جنگ داخلی و مقاومت

---

1) Editing

نیروهای ضد انقلابی‌که باروی‌کار آمدن بلشویکها پیش آمد، تنهاچیزی که مورد توجه فیلمسازان روسی‌بود عبارت‌بود از چیزی‌که امروز فیلم مستند نامیده می‌شود. همهٔ وسایل‌ومواد خام موجود برای فیلمبرداری ازپیشرفتهای ارتش سرخ درجبهه‌های مختلف وتغییراتی‌که دولت‌جدید پدید می‌آورد به‌مصرف می‌رسید. این فیلمهاکه ازنقاط مختلف جماهیر شوروی می‌رسیدند به‌توسط شاعری جوان وپرشور وسینما دوست به‌نام ژیگاورتوف Dziga Vertov جمع‌آوری وچاپ می‌شدند و نخست آنهارا به‌شکل « اخبارانقلاب » نمایش می‌دادند، ولی‌سرانجام‌به‌صورت فیلم سیزده حلقه‌ای مستقلی (تقریباً سه‌ساعت) به‌نام « سال‌تولد انقلاب اکتبر» (۱۹۱۸) درآمدند. این‌نخستین فیلم‌کامل اتحاد شوروی‌بود. ورتوف از روی این‌تجربه نظریه « چشم سینمایی » خودرا دربارهٔ فیلم سازی تکمیل‌کرد. وی‌دربیانیه‌های جسورانهٔ خود می‌گفت که فقط فیلم واقعی شایستهٔ روسیه‌است ووظیفهٔ فیلمبردار عبارت است ازنشان دادن واقعیت‌جامعهٔ نو به مردمی‌که‌آن‌را بنا می‌کنند. ورتوف درسال۱۹۲۲ سلسلهٔ فیلمهای‌هفتگی « کینوپراودا » (حقیقت سینما) را آغازکرد؛ ولی پیوند این‌فیلمهای خبری طوری بود که‌علاوه بر وقایع، زمینه‌ای برای درك آن‌وقایع نیز فراهم می‌ساخت، وگاه لحن هیجان‌آمیز فیلم به‌پذیرش فیلم ازحساب تماشاگران رنگ ومعنی می‌بخشید. نوشته‌های فیلم که به‌سبك آگهی‌تنظیم می‌شد، حاوی شعارهای تبلیغاتی وآمارهای سرگیجه‌آور بود. از ابتدا فیلمسازان شوروی بر اهمیت نحوهٔ پیوند فیلم آگاه بودند.

لحن بیانیه‌های ورتوف روز به روز جدی‌تر می‌شد. وی سینمارا به‌موجود زنده‌ای تشبیه می‌کرد که چشم او فیلمبردار است ودستهایش « پیوندگر» (Editor) ومغزش تهیه کنندهٔ فیلم، یعنی‌خود ورتوف. ولی بیانیه‌های ورتوف با بیانیه‌های دیگری روبه‌رو شدند. دوره، دورهٔ بیانیه‌پرانی بود. هرچه پول بیشتر می‌شد، وسائل کار تازه وفیلم خام بیشترازخارج می‌آمد، و دراختیار هنرمندانی گذاشته می‌شد که فوراً « نظریهٔ خود » را اعلام می‌داشتند. و چون‌دولت شوروی عملا و قویاً تجربیات‌تازه‌را درهرزمینه‌ای- علمی وفنی- و هنری- تشویق می‌کرد، طبیعی است که سینماهم دراین‌شور وشوق فکری سهمی داشته‌باشد. همه

گونه فیلم، ازفیلمهای داستانی ساده (بهمراه نکات تبلیغاتی) گرفته‌تا فیلمهایی‌که نمایشنامه‌های کلاسیك تئاتر هنری مسکورا نشان می‌داد، ساخته می‌شد. گروهی که خودرا « ك. ب. غ. » یعنی « کارخانهٔ بازیگران غیرعادی » می‌نامیدند، حتی می‌کوشیدند که اصول فیلمهای سبك‌وپرزدوخورد وسیرك بازی‌را درمورد موضوعهای جدی به‌کاربرند واز آکروباتها وبندبازها برای‌بازی درفیلم استفاده کنند. درفیلمهایی چون « ماجراهای کودك اکتبر » The Adventures of an October Child (۱۹۲۴)و «شنل» The Cloak (۱۹۲۶) دو نفر از کارگردانان‌مؤسس ك. ب. غ. به‌نام گریگوری کوزینسف Grigori Kozintzev و لئونیدترآوبرگ Leonid Trauberg نوع شگفتی از اکسپرسیونیسم سینمایی‌پدیدآوردند که‌بنای‌آن مبالغه درحرکات بازیگر و غرابت زاویهٔ فیلمبرداری بود، در نتیجه محتوی عاطفی صحنه‌هارا به‌زبانی گویا، ولومتکلف ـ بیان می‌کردند.

هرچند این‌تجربیات‌جالب وحتی‌جسورانه بودند، ثمربخش‌ترین کارها ازکارگاه لوکولشوف Lev Kuleshov بیرون‌آمد. وی یکی ازچند فیلمساز قبل ازانقلاب بود که در مهاجرت دسته‌جمعی ۱۹۱۷ شرکت نکرد و در روسیه ماند. کولشوف نیز مانند ورتوف برای‌نحوهٔ پیوند فیلم اهیمت فراوان قائل‌بود. ورتوف در پیوند فیلمهای خود دقت ماشینی ـ و حتی ریاضی ـ بیش ز حد به‌کار می‌برد؛ حال‌آنکه کولشوف به‌امکانات روانی و عاطفی‌که در پیوند دونمای مختلف وجود دارد، توجه داشت؛ و برای اینکه کاملا هنر ظریف « برش » را بشناسد، به‌مطالعه وتجربه پرداخت. ازآنجا که فیلم خام،گران‌قیمت و کمیاب بود کولشوف و پیروانش ـ از جمله وزولود. ای. پودوفکین Vsevolod I. Pudovkin به‌بررسی‌دقیق فیلمهایی‌که تاآن‌زمان برداشته شده‌بودند پرداختند. یکی‌ازبرجسته‌ترین این‌فیلمها «تعصب» گریفیث بود. بنا به گفتهٔ پودوفکین در کتاب گرانبهایش به نام « فن فیلم » این‌فیلمهارا بارها به روی پرده می‌انداختند وساختمان فنی‌آنها را تشریح و تحلیل می‌کردند. فیلمهای ساخته و حاضر را پاره پاره می‌کردند و پاره‌ها را از نو پیوند می‌دادند و ترتیب صحنه‌هارا به‌هم

می‌ریختند تاببینند که نتیجه ازحیث غرض‌ترتیب اصلی‌بهتر است‌یانه.

شاید مشهورترین تجربیات کولشوف ـ که پودوفکین از آن یاد می‌کند، تجربه‌ایست که بایکی از فیلمهای ماژوخین کرد. کولشوف برای این تجربه درشت‌نمای صورت ماژوخین‌را به‌شکل کاملا بی‌حالت به‌دست‌آورد. همین‌نمارا کولشوف‌درچند نقطهٔ یك فیلم دیگر جا داد ـ دریك جا به‌همراه نمای یك‌کاسهٔ سوپ، ودرجای دیگر همراه با نمای کودکی‌که سرگرم بازی باخرس پشمی‌است، ویك‌بارنیزهمراه نمای‌جسد پیرزنی درتابوت. تماشاگرانی‌که حلقهٔ آزمایشی فیلم را دیدند، بازی ماژوخین را بسیارستودند ـ قیافهٔ گرسنه‌اش دربرابر کاسهٔ سوپ، شادی او از دیدن کودك واندوهش ازمرگ پیرزن. اما این‌تجربه برای خود کولشوف دلیل قانع‌کننده‌ای بر اثبات فرضیه‌اش بود. فرضیه کولشوف که گریفیث آن‌را به‌طور غریزی وناآگاه به‌کار برده‌بود می‌گفت‌که‌اثر عاطفی هر تصویر را تنها خود تصویر به‌وجود نمی آورد، بلکه پیوند تصویرهای دیگر این اثر را ایجاد می‌کنند. در فیلم «به‌نام قانون» (۱۹۲۶) By the Law که از روی یکی از داستانهای جك‌لندن ساخته‌شده وموضوع‌آن مطالعهٔ دقیق وروحیات سه‌مرد است‌که‌دراتاقکی میان برف سرتاسر زمستان را می‌گذرانند، کولشوف استادی و تسلط خود را دربه‌کار بردن وسیلهٔ بیان‌جدید، یعنی پیوند فیلم، به‌حد اعلی می‌رساند. تنها با سه بازیگر وفقط دریك محل‌ثابت فیلمی ساخته‌است که درآن هیجان وبرخوردها وخستگی اعصاب وآغاز جنون این‌سه‌نفر را تماشاگر تقریباً بیش‌ازاندازه احساس می‌کند. کولشوف از گریفیث ارزش سینمایی نماهای‌کوتاه وبلند، وراه تشدید و تخفیف هیجان‌را از طریق پیوند نماها فراگرفت. ولی وی ازتجربیات وکاوشهای خود در رابطهٔ بین‌دونما وپیونددقیق وحسابشدهٔ حرکات‌سروپاودست‌بازیگران، وسوارکردن جزئیات روی یکدیگر، ازلحاظ قوت‌تأثیر در تماشاگران وجذبه وگیرایی به‌حدی‌رسید که‌گریفیث هرگز بدان دست‌نیافته‌بود.

پودوفکین وحماسهٔ فردی

وزولود ای. پودوفکین، کارگردان برجسته‌ای که ازکارگاه

کولشوف بیرون آمد وکشفیات استاد خود را درفیلمهایش به‌کاربرد. در نظر پودوفکین «برش» در فن فیلم مقام اساسی داشت، ولی او توجه زیادی بـه محتوی عاطفی نماهای جداگانه می‌کرد و بدین‌ترتیب روش کار کولشوف را برای دربرگرفتن همهٔ فراز ونشیبهای عواطف بشری گسترش‌داد. پودوفکین‌معتقدبودکه چون‌سینما وسیلهٔ بیانی‌بصری‌است، پس لازم‌است راههای بصری مناسبی کشف‌کرد تابتوان علاوه بر نقش داستان‌خصوصیات‌روحی آنهارا نیزبه‌تماشاگر نشان‌داد. وی این‌خصوصیات ووضع عاطفی درونی و شخصیت ورفتار را «خمیره» می‌نامید. درکتاب خود به‌نام « فن‌فیلم » مثالی‌خام ولـی روشن و خطاناپذیر از یك‌فیلم آمریکایی اثرهنری‌کینگ H. King به‌نام «داود نرم‌خو» (۱۹۲۱) Tol'able David را ذکـر می‌کند. هنری کینگ برای این‌کـه ارنست تارنس Ernest Torrence را مردخشن‌وسنگدلی‌بنمایاند، نخست‌اورا دریك‌سلسله نماهای‌کوتاه نشان می‌دهد. تارنس‌که می‌خواهد وارد منزلش‌بشود، بچه گربه‌ای را می‌بیندکه درآفتاب خوابیده است. چشمهای تارنس ازبدجنسی می‌درخشد. سنگی برمی‌دارد وآمادهٔ زدن بچه‌گربه می‌شود.... این‌مختصر وحشیگری بیهوده‌را می‌شد لااقل در زمان فیلم صامت، به‌کلی‌حذف‌کرده وبه‌جای‌آن چنین نوشته‌ای آورد، « مرد ولگرد ـ وحشی خشن و سنگدل... ارنست‌تارنس.» ولی البته معرفی بصری این‌مرد با استفاده از این «خمیره» بسیارمؤثرتر بود. فیلمهای خود پودوفکین پراز این گونه نماها است. درفیـلم «مادر»[1] قهرمان جوان داستان منتظر است‌که اززندان آزاد شود. افکارش همه متوجه دنیای خارج‌است، وپودوفکین نمای چهرهٔ خندان‌اورا قطع می‌کند وجویباری بهاری‌را یعنی آبهایی که اززندان زمستانی خود آزاد شده‌اند وازکوه جاریند نشان می‌دهد.

در «طوفان برفراز آسیا» پودوفکین این‌روش‌را تاحد شگفت‌انگیزی پرورانده ولطیف ساخته‌است، ودربیان تصویری‌مفاهیم به‌چنان دقتی دست‌یافته‌که تاکنون‌کسی ازاوپیشی نگرفته‌است. مثلا یك«فصل» (سکانس) طولانی وپیچیده‌را بدون هیچ نوشته‌ای نشان می‌دهد و معهذا

---

۱) از روی داستان ماکسیم گورکی. ـ م.

همهٔ پیچ وخمهای داستان وحتی اشارات وکنایات نیز واضح و روشن است. یك‌سرباز انگلیسی‌دستوردارد که اسیری‌را به‌بیرون شهر ببرد و درچاله‌های ماسه‌ای بقتل‌برساند. سرباز انگلیسی‌که پیداست ازاجرای این‌دستور منزجراست، به‌دقت مچ‌پیچهایش را می‌بندد وآهسته چپقش راخاموش می‌کند وتفنگش‌را به‌دوش می‌گذارد. اسیر بیرون سربازخانه منتظر اوست بدون‌اینکه ازاین‌دستور اطلاعی‌داشته‌باشد. سربازانگلیسی اورا باخشونت به‌جلومی‌اندازد. به‌چالهٔ‌بزرگ وگل‌آلودی درمیان‌جاده می‌رسند. سرباز انگلیسی‌که می‌خواهد وقت بگذراند آن‌را دور می‌زند ولی اسیر راست ازمیان‌آن می‌گذرد. وقتی بیرون شهر به‌تپه‌های شنی، محل اجرای‌فرمان، می‌رسند سرباز می‌کوشد که این‌کار تنفرانگیز را لحظه‌ای به‌تعویق اندازد. چپقش‌را روشن‌می‌کند وبعد سیگاری به‌اسیر تعارف می‌کند.اسیر بالبخندی آن‌را رد می‌کند. سرباز با اشارهٔ دست اورا پیش می‌خواند و به‌کنار چاله می‌برد. اسیر که‌هنوز خندان است است اطاعت می‌کند سرباز انگلیسی‌باخشمی ناگهانی می‌کوشد که‌ازپشت اسیر را باگلوله بزند. اسیر اورا می‌بیند و درحالی‌که هنوز کاملا پی نبرده‌است کشته می‌شود. سرباز هنگام بازگشتن به‌سربازخانه تفنگش را به‌زمین می‌کشد وبایکی ازمچ پیچهایش‌که باز شده‌است ازمیان چالهٔ آبی که چندلحظهٔ قبل چنان با ملاحظه آن‌را دور زده‌بود بی‌اعتنا رد می‌شود. هریك ازنماهای فیلم مفهومی جداگانه دارد وآدمها وعواطف آنان‌را به‌ما بهتر می‌فهماند. پودوفکین روش‌فیلمسازی خودرا «خشت برروی خشت» می‌نامید. وی‌مانند بنایی‌که دیواررا بناکند، درفیلمهای خود خشت برروی خشت می‌چید وبالا می‌رفت.

وقتی که انسان به‌پودوفکین می‌اندیشد، همیشه اورا همراه با لحظات عالی‌آشکارشدن روحیات قهرمانان‌که درفیلمهای او فراوان‌دیده می‌شود ـ به‌خاطر می‌آورد. پودوفکین می‌دانست چگونه تماشاگران را وادار کندکه با آدمهای فیلم درشادی ورنج وپیروزی وشکست شریك شوند. به‌واسطهٔ همکاری با پاولوف Pavlov کاشف «انعکاس مشروط» درساختن یك فیلم کاملا عملی‌به‌نام « طرزکارمغز » (۱۹۲۶) وی‌شاید بهتراز هرفیلمسازی با ماهیت انعکاسات وعکس‌العملهای بشری آشنا شد. بدون شك تماشاگر همیشه دنیایی‌را که آدمهای او درآن حرکت

می‌کنند، درنزدیك احساس می‌کند:گل‌ولای‌جاده، فولاد وسنگ زندان، تیرها وسفیدکاریهای خشن کوچه‌های روستایی به‌خوبی لمس می‌شوند؛ همچنین ضربهٔ گلوله، یا ازنفس افتادن‌کسی‌که فرار می‌کند، یا فشار و سختی گروهی‌که مقاومت نشان می‌دهند، درتماشاگران اثر قوی می‌گذارد. پودوفکین نیزمانند پابست ازنیروی عاطفی جزئیاتی‌که به‌دقت انتخاب و از نزدیك بررسی شوند، به‌خوبی آگاه بود. هردوی آنها می‌کوشیدند انگیزه‌های درونی حرکات قهرمانان خودرا آشکار کنند. هردومقدار زیادی ازفوت وفن‌کارخودرا از مردان علم گرفته بودند. پودوفکین از پاولوف، و پابست از فروید. هردو به‌طور کاملا مستقل شیوه‌هایی پدیدآوردندکه به‌طرزشگفت به‌هم شبیه‌است،این‌شیوه عبارت است ازمحیط وزمینهٔ رئالیستی‌که به‌دقت ترکیب شده، فراوانی درشت نما، چه‌ازآدمها وچه ازاشیاء، نماهای کوتاه که‌ازنظرگاههای گوناگون برداشته شده، وبرش ماهرانهٔ حرکات، به‌طوری‌که همهٔ حرکات روی‌هم رفته به‌طور نرم وروان جریان‌پیدا می‌کند. اما پابست همیشه علاقه‌اش متوجه فرد وانگیزه‌های اعمال شدید وشهوترانی وقتل بود حال‌آنکه پودوفکین فرد را به‌عنوان موجودی اجتماعی‌مورد بررسی قرار می‌داد ومی‌کوشید که درفیلمهای خود رابطهٔ علت ومعلولی بین انسان ومحیط اورا نشان دهد، واثر اندیشه‌ها ووقایع را درضمیراو باز نماید.

شاید بتوان فیلمهای پودوفکین‌را «حماسی» نامید. در هریك ازآنها «مادر» Mother (۱۹۲۵) ازروی ماکسیم گورکی، «پایان سن‌پترزبورگ» End of St. Petersburg (۱۹۲۷)،و«طوفان بر فراز آسیا» Storm Over Asia (۱۹۲۸) و نخستین فیلم ناطق‌او به‌نام «فراری» Deserter (۱۹۳۳) قهرمان‌فیلم درحقیقت تجسم توده‌های مردم‌است؛ آدمی‌است آرمانی، که درگیرودار تحولات تاریخی سیمای اونقاشی می‌شود. ازاین لحاظ آثار پودوفکین با معاصر درخشان او، سرگئی ایزنشتاین Sergei Eisenstein تضاد شدید دارد. درنظر ایزنشتاین، خود توده‌های مردم قهرمان بودند. لااقل در «پوتمکین» Potemkin و «ده‌روزی که دنیا را تکان داد» Ten Days that Shook the World، ایزنشتاین توانست درفیلم‌سازی سبکی پدیدآورد که‌درآن قهرمانان فردی وصفات وسجایای آنان

تحت‌الشعاع جریان نهضتهای انقلابی قرارگرفته‌اند. نامهای پودوفکین و ایزنشتاین‌که درزمان حیات خود غالباً به‌شدت با یکدیگر مخالفت می‌کردند، درتاریخ سینمابه‌هم متصل‌خواهد ماند. این‌دوتن بزرگترین سینماگران‌عملی ومحققان‌نظری‌شوروی بودند. لئون موسیناك Léon Moussinac مورخ فرانسوی می‌نویسد: «فیلمهای‌پودوفکین‌همچون آوازی است وفیلمهای ایزنشتاین همچون فریادی.»

ایزنشتاین وحماسه توده‌ها

سرگئی ایزنشتاین، فرزندکشتی‌سازی توانگربود وتحصیلاتش را در رشتهٔ معماری ومهندسی انجام داده‌بود. در دورهٔ پس از انقلاب، وی به‌سوی فعالیتهای‌هنری جلب شد وبه‌عنوان طراح با تماشاخانه‌های فورگر Foregger ومه‌یرهولد Meyerhold به‌کارپرداخت وسپس به‌عنوان کارگردان به «تماشاخانهٔ فرهنگ کارگری» Proletcult پیوست. درحقیقت آخرین‌نمایش‌او پیش از واردشدن به‌جهان سینما، به‌نام «ماسك ضدگاز» Gas Mask (۱۹۲۳) به‌قدری رئالیستی بود که اصولا روی صحنهٔ تئاتر اجراء نشد؛ بلکه دریك‌کارخانهٔ گاز واقعی بازی‌شد. صحنه‌های مختلف نمایشنامه، درجاهای گوناگون کارخانه‌بازی می‌شد. انسان می‌تواند گروه تماشاگران‌را که به‌دنبال بازیگران ازاین گوشه به‌آن‌گوشه‌روانند، درنظر مجسم‌کند. به‌هرحال، شاید همین تجربه بود که ایزنشتاین را به‌این‌نتیجه هدایت کرد که زمینهٔ سینما که درآن دوربین ازجاحرکت می‌کند وبه‌دنبال وقایع می‌رود درحالی‌که تماشاگر سرجای خود نشسته است ـ می‌تواند برای مشکلات هنری او راه حل بهتری باشد. وی به‌خوبی دید که محیط «واقعی» نمایش «ماسك ضد گاز» آن نمایش را «دروغی» جلوه می‌داد. نخستین فیلم او به‌نام «اعتصاب» Strike (۱۹۲۴) ظاهراً نتیجهٔ منطقی تجربهٔ اودرمورد آن‌نمایش‌است. خود وی می‌نویسد: «ارابه درهم شکست و راننده به عالم سینما فروافتاد.» اما این فرود افتادن بدون آمادگی قبلی نبود. ایزنشتاین کارگاه کولشوف را در تهیهٔ فیلم بررسی کرد و در موضوع پیوندفیلم با ژیگاورتوف به‌بحث پرداخت، وآنگاه از پشتیبانی گروه

« فرهنگ کارگری» برای تهیه و بازی در فیلم خود استفاده‌کرد .

هرچند ما فیلم «اعتصاب» را هرگز ندیده‌ایم، آخرین قسمت سناریوی آن که درکتاب ایزنشتاین به‌نام «قریحهٔ فیلم» - The Film Sense نقل‌شده است، ودرآن نماهای کشتار اعتصاب‌کنندگان یا نماهایی ازکشتار گاوان باهم برخورده‌است، ازهمان هنگام ظهور سبکی را درپیوند فیلم‌که باعث شهرت «پوتمکین» شد، نشان می‌دهد.

دولت شوروی برای قدرشناسی ازتوفیق ایزنشتاین در ساختن فیلم «اعتصاب» اورا مأمورساخت‌که فیلمی به‌یاد انقلاب ناتمام ۱۹۰۵ تهیه‌کند. پودوفکین که نظیرهمین مأموریت بدو نیز محول شده‌بود، کتاب « مادر » اثر ماکسیم‌گورکی‌را به‌عنوان موضوع کارخود برگزید؛ اما ایزنشتاین ترجیح دادکه بدون داستان مشخص و مدونی‌کار خودرا آغازکند. وی‌درنظرداشت‌که وقایع مهم انقلاب وسیع۱۹۰۵ وسرکوبی سبعانه آن به‌دست نیروهای تزاری را روی پرده آورد . ابتدا چند صحنه‌ای در لنینگراد فیلمبرداری کرد، و سپس به اودسا Odessa رفت تا چند صحنهٔ کوتاه از شورش معروف جاشویان کشتی زره‌دار «پوتمکین» را تهیه کند. اما هنگامی که پلکان عظیمی راکه از مرکز اودسا تا اسکله گسترده بود، مشاهده کرد، وبه‌یاد آورد که‌روی همین پلکان قزاقان صدها تن ازمردم شهر را که با جاشویان پوتمکین ابراز همدردی می‌کردند، به‌گلوله بستند وازپای درآوردند، یقین حاصل‌کرد که قلب‌وکانون اصلی فیلم خودرا یافته‌است. وی‌پلکان اودسا را سمبول کامل انقلاب ۱۹۰۵ تشخیص‌داد. وی‌درهمین یك‌صحنه، تصویر کاملی ازنیروهای اجتماعی‌را که درآن‌سال درسراسر روسیه به‌جوش آمدند، رسم‌کرد، به‌طوری که مبارزات طبقاتی، نفرت مردم‌از رژیم تزاری، و ظهور رهبران انقلابی سرسخت همه درآن نمودار بود . کشتار روی پلکان نشان‌دهندهٔ سرکوبی وحشیانه‌ای‌بود که پس ازانقلاب در سراسر روسیه صورت‌گرفت، ویکی‌دیگر ازنمونه‌های نظر تحقیر دولت تزاری نسبت به‌مردم روسیه‌بود. اما علاوه بر اینها، برای تشدید اثر نمایش فیلم،اشاره‌ای‌نیز به «پایان خوش» درفیلم دیده می‌شد.هنگامی‌که‌کشتی «پوتمکین» به‌کشتیهای لنگرانداختهٔ نیروی دریایی تزاری نزدیك می‌شود، ناویان کشتیهای دیگر از تیراندازی به روی همقطاران خود

سرپیچی می‌کنند وبه‌آنها اجازه می‌دهند که آزادانه بگریزند، و این مظهر وکنایه‌ای ازهمدستی مردم روسیه درانقلابی نهایی برضدحکومت تزاری‌بود. به‌ملاحظهٔ این‌نکات، ایزنشتاین‌نقشهٔ سابق‌خودرا کنارگذاشت وآن چند صحنه‌ای‌را که درابتدا برای پلکان اودسا درنظر گرفته بود، گسترش‌داد وبه‌صورت یك‌فیلم شش‌حلقه‌ای درآورد وآن‌را «پوتمکین» نـامید.

امروزهم وقتی‌که «پوتمکین» را تماشا می‌کنیم، مانند نخستین روزی‌که این فیلم در۱۹۲۵ از کارگاه درآمد، آن‌را گیرنده و بدیع می‌یابیم. درهیچ فیلم دیگری، یك حادثهٔ تاریخی به‌عنوان یك سمبول کوچك ازهمهٔ اجتماع، بدین‌شکل ساخته نشده‌است؛ ونیز هیچ فیلمی بدون داشتن قهرمان یا داستان معین ومشخصی به‌این اندازه مؤثـر و مهیج نبوده‌است. تأثیربصری‌آن، نیروی تصاویرومهارت برش‌آن، همهٔ قدرت وتوانایی خودرا برای اثرکردن دربیننده و به‌شگفت آوردن او به‌کار می‌برند. ازفصل‌اول فیلم، که امواج خروشانی‌را نشان می‌دهد که به‌ساحل حمله می‌کنند و خشم آنها هردم افزایش می‌یابد، تا آخرین صحنهٔ آن که تمام بدنهٔ کشتی که از پائین دیده میشود ، پیروزمندانه روی پرده می‌لغزد، همه‌جا ایزنشتاین فیلم خودرا به‌عنوان مجموعه‌ای ازتصاویر که به‌طریق کاملا تازه و انقلابی به‌هم پیوند یافته‌اند، در نظر گرفت. درنظر او، همه‌چیز بستگی داشت به‌اینکه با نماهای جداگانه روی میزچه پیوند می‌شود کرد. همهٔ نماها بادرنظرگرفتن وضع آنها در تمام فیلم برداشته شدند. اما نظریه‌ای که‌در زیراین‌سبك نهفته‌بود، خاص خود ایزنشتاین بود . ایزنشتاین این نظریه را « جاذبهٔ تکان » Shock Attraction می‌نامند.

ایـزنشتاین نظریهٔ خودرا در بـارهٔ پیونـد فیلم، با مطالعهٔ خط هیروگلیفی ژاپونی صورت‌بندی کـرد. وی دریـافت که تصویـر کلمهٔ ژاپونی «گریه» ترکیبی از دو طرح «چشم» و«آب» است، و «اندوه» با تصویر «دل» و «کارد» نمایش داده می‌شود، وتصویر کلمهٔ«آواز» از «دهان» و«پرنده» پدید می‌آید. ایزنشتاین احساس‌کردکه با این‌کنار هم‌گذاشتن چندین تصاویرکاری صورت می‌گیرد که ازجمع‌کردن سادهٔ دو اندیشه قدم‌را فراتر می‌گذارد: این کار، آن دواندیشه را «منفجر»

می‌کند واز آنها مفهوم تازه‌ای پدید می‌آورد، که‌عبارت باشد از گریه، یا اندوه، یا آواز. وچون سینما نیزعبارت‌است ازایجاد رابطه‌ای جدید میان تصاویر مستقل، بنابراین موضوع درمورد ساختمان‌فیلم نیزصادق است. درواقع ایزنشتاین اصرار داشت‌که این‌شیوه درفن فیلم اهمیت اساسی دارد، زیرا که تماشاگررا به‌طورفعال در ادراك و اتمام مقاصد هنرمند شراکت می‌دهد.

با همهٔ خشکی ایزنشتاین دربحثهای نظری، باید دانست‌که‌وی هنگام عمل وکارکردن روی فیلم، جنبهٔ جزمی‌اش بسیار کمترمی‌شد. درعین‌حال که «پوتمکین» پر است ازنمونه‌های عالی «جاذبهٔ تکان» فن پیوند فیلم به‌هیچ‌وجه محدود ومنحصر به‌همین یك‌شیوه نیست. ازمیان صدها نما که یك‌فیلم داستانی را تشکیل می‌دهند، فقط تعداد کمی‌را می‌توان بدین‌صورت به‌هم پیونددادا؛ یعنی‌اینکه به‌وسیلهٔ اندیشه‌ای‌واحد به‌هم مربوط شوند ومطلبی واحد را بیان‌کنند. معهذا، هنگامی که ایزنشتاین اسلوب « تکان » را در صحنهٔ شگفت آور «پلکان» فیلم «پوتمکین» به‌کار برد، پرده‌را با تصاویربسیار نیرومند پر می‌کرد، و سرچشمهٔ این‌نیروعبارت بود ازتداعی‌غریزی ذهن تماشاگران‌ازمضمون ومحتوی یك‌نما بامضمون ومحتوی نمای بعد ازآن. در یك‌نما، قزاقی شمشیر خودرا به‌شدت فرود می‌آورد؛ درنمای بعد درشت نمای چهرهٔ زنی است که عینکش خرد شده و صورتش خونین است. یك‌دسته از قزاقان آتش می‌کنند؛ وما مادرجوانی‌را می‌بینیم‌که به‌شکم‌خود چنگ می‌زند، وخون ازلای انگشتانش‌جاری می‌شود. کالسکهٔ بچه‌اش معلق‌زنان ازپلکان سرازیر می‌شود، وما این‌جریان را از دریچهٔ چشمان وحشتزد دانشجویی ، تماشا می‌کنیم که پایین پلکان خم شده است وهمچنان که کالسکه سقوط می‌کند ، سراوبه‌همراه آن می‌چرخد . البته آنچه ما می‌بینیم در حقیقت نماهای مستقلی است که جداگانه برداشته شده‌اند ـ نمای آتش کردن تفنگها ، نمای زنی که نقش تیرخورده را بازی می‌کند، نمای کالسکه‌ای‌که ازپلکان فرود می‌آید، ونمای جوانی‌که سر خودرا می‌چرخاند. پیوند این نماها است که درذهن میان آنها رابطه برقرار می‌کند، و«جاذبهٔ‌تکان» است‌که آنهارا به‌هم پیوندمی‌دهد وباعث می‌شود که ما نیزوحشت وبیچارگی‌آن دانشجورا احساس‌کنیم.

هریك ازاین‌نماها باآگاهی‌کامل از رابطهٔ آن با نماهای دیگر فیلمبرداری شده‌است. چنانکه درپایان همین فصل‌ازفیلم، سه‌نما ازسه شیرسنگی می‌بینیم: یکی‌خوابیده ودیگری سر دم نشسته، ودیگر برپا ایستاده. این سه‌نما طوری به‌یکدیگر پیوند شده‌اند که تصویر حیوان واحدی‌را می‌دهند که‌ناگهان از جا می‌پرد وخشمناك می‌غرد. در فیلم «پوتمکین» به‌نمونه‌های‌برجستهٔ روشهای دیگر پیوند فیلم برمی‌خوریم- روش‌هایی‌که خود ایزنشتاین آنهارا در «ده‌روزی‌که جهان‌را تکان‌داد» و در «تازه وکهنه» به‌حدکمال رسانید. برش برحسب نور که‌در آن نماهای مختلف یك‌فصل‌را برای حفظ ارتباط به‌تدریج تاریك یا روشن می‌کنند؛ وبرش‌برحسب شکل‌مثلا خمیدگی باز ودریك‌نما جای خودرا به‌گردی چترمی‌دهد، سپس‌گنبدی جای چتررا روی پرده می‌گیرد. همهٔ این انواع برش‌را ایزنشتاین در «پوتمکین» به‌تجربه گذاشت وهمهٔ آنها تاکنون، خاصه در زمینهٔ فیلمهای مستند، فراوان به‌کار رفته‌اند.

ولی شاید بزرگترین کشف ایزنشتاین در زمینهٔ پیوند، کشف اختلاف بین زمان واقعی‌وزمان روی‌پرده باشد. وی می‌دید که‌ازطریق پیوند نماهای فیلم می‌تواند ترتیب زمان واقعی را به‌کلی به‌هم بزند. می‌گفت چرا باید به‌بیمعنی‌ترین حرکت انسان به‌اندازهٔ بحرانی‌ترین لحظهٔ زندگی‌آدمی توجه شود؛ روانشناسان مدتهاست که به‌نسبیت زمان پی‌برده‌اند. یك‌لحظه پردرد ممکن‌است به‌نظر ابدی‌آید، وساعت‌خوشی چون دمی بگذرد. گریفیث نیزقبلا نشان داده بود که چگونه می‌توان مطالب‌غیر اساسی‌را حذف‌کرد وآنچه‌را ارزش دارد دریك درشت‌نمای مهیج متمرکزساخت. ایزنشتاین به «گسترش» زمان وتشدید لحظات پر اهمیت پرداخت.

درفیلم «پوتمکین» ملاح جوانی‌که افسری اوراکتك زده است وبه‌علت ناچیزی جیره‌اش ازگرسنگی تلف می‌شود، و در نهارخوری افسران مشغول ظرفشویی است بشقابی به‌دستش می‌رسد که روی آن نوشته‌اند: «خدایا روزی مارا برسان». سرباز ناگهان چنان خشمگین می‌شود که‌بشقاب‌را به‌زمین می‌کوبد وخرد می‌کند. شکستن یك بشقاب - برداشتن وبه‌زمین‌کوبیدن آن - درواقع یك‌لحظه بیشتر طول نمی‌کشد؛ ولی این‌لحظه چه ازنظرقهرمان داستان وچه‌ازنظر جریان کلی

فیلم ـ لحظهٔ بسیارمهمی‌است، ونخستین تظاهرانقلابی‌است که سپس‌همهٔ جاشویان کشتی‌را فرا می‌گیرد. ایزنشتاین به‌جای اینکه این‌حرکت را دریك نما وازیك زاویه بردارد، که‌در آن‌صورت حرکت بازمان واقعی نشان‌داده می‌شد، همین‌حرکت‌را ازچند زاویهٔ گوناگون برداشت وسپس آنهارابرید وبه‌هم پیونداد. نتیجه عبارت‌بود ازتأکید حرکت به‌وسیلهٔ رگباری ازنماهای گوناگون ـ وتمدید زمانی‌که این‌حرکت درآن انجام گرفته بود.

ایزنشتاین این روش را در همهٔ لحظات بحـرانی «پوتمکین» تکرارکرده‌است. دوصحنهٔ روی‌عرشهٔ‌کشتی، تصمیم تفنگداران دریائی به‌سرپیچی از تیراندازی به‌رفقایشان، یك‌رشته نما از مشتهای گره ـ خورده، چهره‌های درهم شده، وتفنگهایی‌که مدتها بعدازصدور فرمان آتش، هنوزخالی نشده‌اند، به‌تماشاگران نشان داده می‌شود. دربحرانی ترین‌لحظهٔ فیلم، هنگامی‌که جاشویان پیروزمند «پوتمکین» با نهایت هیجان منتظرند ببینند آیا کشتیهای جنگی ، آنهارا به‌توپ می‌بندند یانه، نماهایی از جاشویان که بیحرکت ایستاده‌اند، موتورکشتی که به سرعت کار می‌کند، و توپی‌که‌آهسته بالا می‌رود وآمادهٔ در رفتن می‌ـ شود، فشار وهیجان فیلم‌را بالا می‌برند.

این‌گسترش سینمایی زمان، درفصل قتل عام روی پلکان اودسا به‌کاملترین وپیچیده‌ترین شکل خود می‌رسد. مردم اودسا روی پلکان جمع شده‌اند تا جاشویانی که‌افسران خودرا ازکشتی بیرون کرده‌اند ، ببینند وآنهارا تشویق کنند. ناگهان، از پشت صدای تیرباران به‌گوش می‌رسد. به‌قزاقان دستور داده شده‌است که به‌این‌تظاهرات خاتمه دهند و پلکان را خالی‌کنند. قزاقان‌آهسته ومصمم ازپلکان سرازیر می‌شوند و در عین‌حال تیراندازی می‌کنند. جمعیت بلافاصله دچار وحشت می‌شود وازهم می‌پاشد وگریزان وسراسیمه به‌پایین‌پلکان رومی‌آورد. چنان‌که بایك‌نظر می‌توان تشخیص‌داد هر آدم سالمی می‌تواند تمام پلکان را در ظرف یکی‌دو دقیقه بپیماید بخصوص اگر زندگی‌اش درخطر باشد ولی ایزنشتاین به‌خوبی می‌دانست کـه برای مردمی که روی پلـکان به‌دام افتاده‌اند، همین دودقیقه موحشترین وچه‌بسا آخرین دقایق‌زندگیشان خواهد بود. واضح‌است که‌این صحنه‌را نباید به‌سادگی و مانند فیلمهای

خبری برداشت و فاجعه را ازلحاظ زمان و مکان «واقعی» نشان داد. ایزنشتاین برای اینکه حادثه‌را چنان‌که باید بپروراند وارزش‌نمایشی‌بدان بدهد، جمعیت‌را به‌اجزاء مختلف آن تقسیم‌کرد: قزاقها که بیرحمانه از پلکان‌پایین می‌آیند وجمعیتی‌که وحشتزده فرار می‌کنند، موضوع اصلی را تشکیل می‌دهند. درمقابل اینها، دسته‌ای‌را گذاشت که ازپلکان بالا می‌خزند ودست به‌دامن قزاقها شده‌اند و تقاضای عفو می‌کنند و دستهٔ دیگری‌که خم شده‌اند ودعا می‌کنند، وزنی‌که بچه‌اش تیرخورده است و کودك خونالود را به‌روی دست‌گرفته وبه‌سوی قزاقها می‌رود؛ و بعضی دیگر به‌عنوان نمونه‌های فردی انتخاب‌شده‌اند، مانند مرد ناقص‌الخلقهٔ بی‌پایی که‌روی دست خودرا به‌کنارآب می‌کشاند، ومادرجوان وکودك توی‌کالسکه، و دانشجوی وحشتزده، هرکدام از این اشخاص حوادث کوچك، نه‌تنها قدمهای مرتب قزاقها را روی پرده قطع می‌کنند بلکه مانند ترجیع‌بند پیشروی قزاقان دیده می‌شوند. هرواقعهٔ کوچکی صحنهٔ روی پلکان راکمی طولانی‌ترمی‌کند تااینکه سرانجام مقاومت درهم می‌شکند، آخرین لحظات فصل روی پلکان، احساس‌فرار از وحشت را با سلسلهٔ سریع نماهای‌کالسکهٔ کودك، دانشجو، زنی‌درحال دعا، ونماهای شگفت انگیز وبسیارکوتاه (چهارعکس) صورت خشمگین قزاقی‌که با شمشیر ضربه‌ای فرود می‌آورد ودرپائین پلکان راه فراریان را می‌برد نشان می‌دهد.

ایزنشتاین فقط در همین فصل درخشان فیلم «پوتمکین» کتاب کاملی‌برای راهنمایی کارگردانان فیلم پدید آورده و نمایش حقیقتاً زبردستانه‌ای از اسلوب «برش» دو واقعه به‌موازات یکدیگر دست‌داده ونمونه‌های درخشانی ازبازی هنرپیشگان و استفاده از شیوهٔ « تکان » نشان داده، است. بعدها، هنگامی‌که ایزنشتاین‌دربارهٔ نظریات سینمایی خود سخنرانی می‌کرد ، یا مقاله می‌نوشت، کلمهٔ فرانسهٔ «مونتاژ» راکه به‌معنی «سوارکردن» یا «پیوندکردن» است برای توضیح روش خود به‌کارمی‌برد ولی ازهنگامی‌که ، «پوتمکین» و «ده روز...» دنیای‌غرب را فراگرفت ودرمیان فیلمسازان ومنقدین طوفان برپا کرد، دیگر کلمهٔ «مونتاژ» درمورد هرنوع برشی به‌کار نرفت بلکه به‌معنی خاص برش تند وتکان‌دهنده‌ای‌که ایزنشتاین درفیلم خود به‌کارمی‌برد استعمال شد.

استعمال این کلمه تا به‌امروز نیز نزد سینماگران متداول‌است.

در فیلم «ده روزی که جهان را تکان داد» ایزنشتاین بسیاری ازفنون مونتاژ وپیوند را که نخستین‌بار در «پوتمکین» به‌کاربرده بود، کمال بخشید. دراین‌فیلم نیز وی درفصل مشهور جدا شدن دوقطعهٔ پل متحرك هنگـام تظاهرات کارگران سن پترزبورگ ـ زمان را گسترش داده است. به‌پلیس‌دستور داده شده است که برای بریدن راه کارگران دوسوی پلهای متحرك اطراف مرکز شهر را از هم جدا کنند. روی یکی از پلها جسد زنی افتاده که باتیر کشته شده است. موهای بلند زن روی شکاف دوقسمت پل پراکنده شده است. وقتی‌وسط پل شروع به‌بالا رفتن می‌کند ، زمان باز شدن پل با مکررنشان دادن موها که آهسته آهسته به‌میان شکاف می‌ریزد، تمدید شده است. دوقسمت پل همچنان بالا می‌رود وتندی شیب‌آن را اسبی‌که از لبهٔ یك قسمت آویزان شده است تشدید می‌کند . زاویهٔ دوربین از روی ارابه‌ایست کـه وزن اسب آن‌را لب پرتگـاه نگه‌داشته است. دوربین تا آخرین لحظه همراه پل بالا می‌رود. در آخرین لحظه مالبندهای ارابه پاره می‌شوند و نماهای کوتاه پشت هم سقوط ارابه را در سراشیب پل، و فرو افتادن اسب را در رودخانه نشان می‌دهد . در اینجا نه‌تنها زمان گسترش یافته است بلکه عاقبت عمل وجدایی بین دو قسمت شهر به کنایه باتصاویر بیان شده است .

به‌نظرمی‌آید که کنایه واستعاره سینمایی بیش ازهرچیزهنگام ساختن فیلم «ده روز....» نظرایزنشتاین را به‌خود جلب کرده‌است. مأموریت ساختن این فیلم که به مناسبت دهمین سال انقـلاب ۱۹۱۷ به ایزنشتاین داده شده بود، تمام وقایع مهیج بین بازگشت پنهـانی‌لنین ازتبعید تابه‌روی‌کار آمدن بلشویکها رانشان می‌دهد. چنان‌که ایزنشتاین درنظرداشت، این فیلم می‌بایست‌فعالیت جبهه‌های مختلف را شامل شود؛ مانند جلسات دولت کرنسکی Krensky وحوزه‌های پرشوربلشویکها و جبههٔ جنگ و محله‌های کارگران می‌بایست همهٔ اینها درهم بجوشند ودرآخرین حملهٔ قطعی به‌کاخ زمستانی‌تزار به‌نقطهٔ بحرانی برسند. در اینجا نیزموضوع فیلم ایزنشتاین وسیع‌تر ازآن بود که‌بتوان آن‌را در یك فیلم داستانی‌عادی پرورانید. دراین فیلم حتی بیش از «پوتمکین»

ایزنشتاین ملزم بود بدین کـه عناصر و وقایع گوناگـون یك دوره را به‌صورت تصاویر تند وگذران خلاصه کند.

ایزنشتاین این مشکل خودرا باسمبولهای سینمایی دقیق- بیش ازحد ظریف - حل‌کرد، بدین ترتیب که مثلا استبداد کرنسکی‌را در نمایی‌که کرنسکی‌را باقیافه‌ای بسیار جدی وگرفته هنگام بالا رفتن از پلکان کاخ زمستانی نشان می‌دهد هجو می‌کند . روی هرپله پا گردی، سرداران و دولتیان چـاپلوس به او تعظیم می‌کنند و درود می‌گویند. کرنسکی‌تنگ بلوری را به‌آهستگی و ظرافت پیش می‌کشد و با دقت فراوان تاجی برسر آن می‌گذارد. همچنین به‌مجسمهٔ مرمری که دستش را بایك حلقه گل طلایی دراز کـرده - خیره می‌شود . این صحنه‌ها کنایه ازجاه طلبی‌های ناپلئونی کرنسکی است. جنبهٔ تشریفاتی محافل ضد انقلاب بادرهای سنگین و مزین کـه آهسته باز و بسته می‌شوند - نشان داده می‌شود ، وجوش وخروش بلشویکها با مکرر به‌هم خوردن درشکستهٔ مرکز حزب نمایانده می‌شود. نمایش جزء به‌عنوان نمونه‌ای از کل وسیله‌ایست که به منظورخلاصه کردن وقایع مکرر به‌کار می‌رود. اگرارتش طرفدار بلشویکها است، هزاران تفنگ درآسمان به‌لرزه در می‌آیند؛ اگردولت کرنسکی‌عنان اوضاع را ازدست داده‌است،کارمندان دولتی‌را می‌بینیم که بیهوده ازمرکز تلفن نمره می‌خواهند؛ اگرنیروهای انقلابی پیروزمند شده‌اند، پسرك جوانی برتخت تزار نشسته وبا شادی پاهایش را تاب می‌دهد. دوربین در دست ادوارد تیس - Edouard Tisse که برای ایزنشتاین در حکم بیتزر Bitzer برای گریفیث بود - با تأکید بیشتری به معنی این گونه صحنه‌ها می‌افـزاید. زنان و مردانی‌را می‌بینم که توپی را می‌کشند وآمادهٔ آتش می‌کنند. دوربین کج می‌شودتادشواری‌کشیدن توپ را برساند. زن نزاری که سربازجوخهٔ مرگ کرنسکی‌است با حسرت به مجسمهٔ عشق خیره می‌شود و دوربین آن زن را درمیان مه یعنی‌ازپشت عدسی تارنشان می‌دهد. زن درشت اندام مرد مانندی را درهمان جوخه دوربین ازپایین بازاویهٔ تندی نشان می‌دهد تاتنومندی ودرشتی‌اش را بهتر بنمایاند.

ایزنشتاین هنگام ساختن فیلم « ده روز... » دچـار نخستین مشکلات خود با مقامات رسمی شوروی شد. هنگامی‌کـه فیلم هنوز در

دست تهیه بود ، استالین و تروتسکی به‌هم زدند. تروتسکی‌که یکی از بهترین سرداران انقلاب بود، از روسیه گریخت . ایزنشتاین ناگهان خود را ناچاردیدکه یکی‌ازقهرمانان اصلی فیلم خود راحذف کند، در نتیجه پیوند فیلم را از نوآغاز کرد واین کاربیش از یك سال توزیع فیلم را به‌تعویق انداخت. ولی‌کافی است که « ده روز ... » را با فیلم «لنین درماه اکتبر» ازرم Romm که به مناسبت بیستمین سال انقلاب ساخته شده بود مقایسه بکنیم تا معلوم شود انقلاب از نظر ایزنشتاین چقدر مهیج‌تر و اصیل‌تر بوده است. درفیلم رم وقتی سربازان انقلابی به‌کاخ زمستانی‌حمله می‌کنند ووارد آن می‌شوند، یك‌نفر فریاد می‌کشد: «مواظب باشید چیزی نشکنید . اینها شاهکارهای هنری هستند !» . وقتی‌وارد محل هیئت دولت می‌شوند نخستین‌کاری که رهبرآنها می‌کند این است که موهایش را شانه می‌زند. انقلابی‌که رم ساخته بیش‌از حد شسته و رفته است . در « ده روز... » سربازان سربازوار حمله می‌کنند وهرچه را سرراهشان است می‌شکنند. ورهبر آنها که مردی جدی وبدخلق است به‌محض ورود به‌اتاق جلسه هیئت دولت طپانچه‌ای روی میز می‌گذارد، انبوه‌کاغذها و دفترها را کنار می‌زند ، واعلام می‌کند که بلشویکها حکومت را به دست گرفته‌اند . فقط در یك‌جا ایزنشتاین از راه خود منحرف می‌شود تا از لنین تجلیل کند ، وآن هنگامی است که لنین برای رهبری انقلاب بالباس مبدل به روسیه باز می‌گردد . ایزنشتاین لحظه‌ای نمای چهرهٔ اصلی را بانمای او درلباس مبدل «می‌آمیزد» تا او را درلباس مبدل بشناساند . این صحنه باآنکه کوتاه است، ناراحت کننده به‌نظر می‌رسد. شاید ایزنشتاین بعد ازتهیه فیلم به‌فکر این«آمیزش» افتاده باشد.

زد و خوردهای ایزنشتاین با دولت تا آخر دورهٔ کارگردانیش ادامه یافت، ودراین دوره‌ای که اتفاقاً درآن بیش ازسه فیلم‌کامل دیگر تهیه نکرد: «تازه‌وکهنه» (۱۹۲۹)(الکساندرنوسکی-Alexander Nevsky (۱۹۳۸) وقسمت اول«ایوان مخوف» (۱۹۴۴) . شاید ایزنشتاین برای هر نوع حکومتی کار می‌کرد ، با مقامات رسمی آن اختلاف پیدا می‌کرد؛ زیراکه طبیعت ونبوغ اوچنین اقتضا می‌کرد.در سال ۱۹۳۰ هنگامی‌که به‌آمریکا سفرکرد تابرای شرکت پارامونت کار

کند، طرح فیلم برجسته‌ای را که ازروی اثرعظیم تیودور درایزر به‌نام «یك تراژدی امریکایی» تهیه کرده بود به همراهی یادداشت زیرتسلیم مدیران پارامونت کرد : «این معجزهٔ کامل شده است ـ یك تراژدی آمریکایی در چهارده حلقه فیلم... وبرشکاك لعنت!» این سناریو نیز مانند سایرطرحهایی‌که درپارامونت ریخته بود رد شد. بعدها درمکزیك هنگامی‌که به ساختن «که ویوا مکزیکو» (زنده باد مکزیك) با پولی که آپتون سینکلر Upton Sinclair جمع‌آوری کرده بود مشغول بود، روابط او با سینکلرچنان تیره شدکه این فیلم برای همیشه ناتمام ماند. پس ازمراجعت به‌روسیه ، فیلمی‌ازسیاست روستایی شوروی تهیه کرد به نام « چمنزارهای بژین » Bezhin Meadow که به اتهام «فورمالیستی» بودن محکوم شد. مقامات اداری احزابی از تهیهٔ سایر طرحهای او ـ یك کمدی ، یك فیلم در بارهٔ اسپانیا ، فیلم دیگری دربارهٔ تشکیلات ارتش سرخ در سال ۱۹۱۷ ـ جلوگیری کردند. کار ایزنشتاین هنگام تهیهٔ قسمت‌اول «ایوان مخوف» مکرر متوقف می‌شد؛ زیرا که صاحب‌نظران حزبی‌هنوز درگیرودار حل مسئله بودند که‌آیا ایوان تزارپیرشروری بوده‌است، یاقهرمانی ملی‌که درراه وحدت کشور کوشیده است. دراین ضمن ایزنشتاین سخنرانی می‌کرد ودرس می‌داد ونمایشهای تئاتری و اوپرایی را اداره می‌کرد واغلب برای آنها خود طرح‌لباس و تزئینات‌صحنه را می‌کشید. درسال ۱۹۴۸ درحالی‌که هنوز به فکر تکمیل «ایوان مخوف» بود در۴۹ سالگی درگذشت.

استفاده شاعرانهٔ داوژنکو

درحدود سال ۱۹۲۵ یك کارگردان مستعد بسیار اصیل دیگر در سینمای شوروی پدیدار شد به نام الکساندر داوژنکوی اوکرائین Alexander Dovzhenko و در ردیف ایزنشتاین و پودوفکین جای‌گرفت. باید تصدیق‌کردکه داوژنکوخارج از شوروی هرگزشهرت و محبوبیت دو معاصر خود را به‌دست نیاورده است. بیشتربدین سبب که استعارات وکنایاتی که درلابلای فیلمهای اوبه‌کار می‌رود فهم آنها را برای عامه دشوارمی‌کند. درواقع اکثرکنایه‌هایی‌که درفیلمهای نخستین،

مانند زونیگورا Zvenigora (۱۹۲۷) و « توپخانه » (۱۹۲۹) به‌کاربرده است، به‌قدری محلی‌است که خارج ازاوکراین کسی با آنها آشنا نیست. معهذا کمترفیلمی‌را می‌توان مانند این‌دو چندین باردید وهربار لذت برد. باهربار دیدن معانی آنها روشن‌تر می‌شود ومشکلات سطحی آنها کلید محسور کننده‌ای برای گشودن رمز پیچیدهٔ درونی به‌تماشاگرمی‌دهد. گویی‌داوژنکو درحد فاصل‌بین ایزنشتاین‌وپودوفکین قراردارد. مانندایزنشتاین، اونیزطرحهای سینمایی‌نو وبی‌سابقه‌ای ریخته ونماها را طوری می‌برد ومی‌پیوندد که بیشترموضوعی‌کلی‌را دنبال کند تا جریان داستان را؛ مانند پودوفکین، افکار خودرا به صورت اشخاص درمی‌آورد وقهرمانانی‌انتخاب می‌کند که نماینده یا مظهرفردی تودهها باشند. ولی درآنجا که پودوفکین به‌واقع بینی وواقعی بودن قهرمانان اصرار می‌ورزد ، قهرمانان داوژنکو همچنان صورت مجازی خود را حفظ می‌کنند . مثلا بازیگران عمدهٔ «عاقبت سن پترزبورگ» ، فیلم پودوفکین و«توپخانه» داوژنکو بسیاربه‌یکدیگرشبیه‌اند. مردانی‌هستند ساده که به علت برخورد بانیروهای انقلابی‌پخته وبا تجربه می‌شوند . قهرمان فیلم پودوفکین در حین نبرد کشته می‌شد؛ حال آنکه وقتی قهرمان «توپخانه» توسط عناصرضد انقلاب اسیرشده به مقابل گروه تیرباران هدایت می‌شود، گلوله‌های آنان دراوکارگر نیست.این موضوع تجسم مقاومت اوکرائینیها واشاره‌ای است که داوژنکو به پیروزی نهایی می کند .

برای داوژنکو نیز طبیعی‌ترین چیزطرز بیان سینمایی است. درهمهٔ فیلمهای عمدهٔ اواز «توپخانه» تا «مرز»، موضوع فیلم‌توپخانه، مزرعهٔ اشتراکی در فیلم «زمین» سد دنوپروستروی Dneprostroi درفیلم «ایوان» وشهر هوایی‌نوساز در«مرز» همچون نشانه‌های عظیمی ازمرحلهٔ جدید پیشرفت اقتصادی شوروی به نظرمی‌رسند. داوژنکو در اطراف این نشانهٔ اصلی وبرای پرورش واستحکام‌آن، جزئیات فراوانی می‌آورد که هریك به‌نوبهٔ خود پرازتصاویراستعاره‌ای هستند ودرنتیجه فیلمهای اوفشردگی‌ونیرویی دارند که شعرعالی‌را به‌یاد انسان می‌آورند. کنایه‌هاآهسته‌بازمی‌شوند ومعانی‌پنهان درلابلای خود، ودرجات مختلف مفاهیم ذهنی‌را آشکار می‌سازند. مانند هنگام‌خواندن شعر،هرچه بیشتر

بوجود بیاوریم، بیشتر با خود می‌بریم. فیلمهای داوژنکو قصائدی است درمدح زندگی‌وزمین ودنیایی‌بهترکه بـازبانی‌خاص خوداو، ودرعین‌حال بسیار مؤثر، سروده شده است.

پس ازدیدن فیلمهای داوژنکو، شاید بیش ازفیلم هرکارگردان دیگری، به‌جای فصلها یا داستان فیلم، تصاویر مجرد ومجزا درخاطر تماشاگر برجای می‌ماند. تصویرهای اوچنان روشن است که حتی اگر معنای آن مبهم باشد، شکل آن هیجـان‌آور است. مثلا در«توپخانه» تماشاگران همیشه از دیدن عکس قاب گـرفتهٔ یکی از قهرمانـان ملی اوکراین که ناگهان جان می‌گیرد وبه‌چراغ شمایل مسیح تف می‌اندازد، تکان می‌خورند. باآنکه کمترکسی‌ممکن است این قهرمان را بشناسد، اما کسی‌نیست که معنای این کاررا در نیابد. شیفتگی داوژنکو نسبت به‌اسب غالباً تصویرهای شگفتی‌پدید می‌آورد. انقلابیان فیلم«توپخانه» یکی‌از رفقای خودرا که کشته شده است روی سورتمه‌ای می گذارند و به‌خانه‌اش می‌برند. اسب‌ها همچنان که تاخت می‌کنند«سرود می‌خوانند.» وقتی‌که سرباز را، که طنابی در دهان یخزده‌اش دیده می‌شود، جلوی پای مادرش می‌اندازند اسبها فریاد می‌کشند: «اینست زندگی و مرگ انقلابی‌ما، مادر!» دیگر ازصحنه‌های به‌یادداشتنی، چهره‌های بورژواها است که می‌کوشند صدای انقلاب راکه دارد نزدیك می‌شود، بشنوند؛ یا رئیس ایستگاه راه‌آهن که به محض شنیدن خبر اینکه کمونیستها راه‌آهن را گرفته‌اند در تاریکی‌ناپدید می‌شود (وبدین ترتیب دوره‌ای پایان می‌یابد؛) یا آرامش چند لحظهٔ پیش ازشروع انقلاب که زیرکانه بایك «نمای دور» ازمردپا بریده‌ای که‌آهسته خودرا ازیك سوی کوچه تاریك به‌آنسو می‌کشاند نشان داده می‌شود.

آن نوع «برخورد» تصاویررا که‌کارگردانان به‌وسیلهٔ برش‌پدید می‌آورند، داوژنکو غالباً دریك عکس می‌گنجاند وتصویرکاملی ایجاد می‌کند که به توسط آن بتواند مفهومی‌را بانهایت شدت تغییر و تبدیل دهد. مثلا نخستین نمای «توپخانه» مزرعه‌آرام وساکتی‌رانشان می‌دهد. ناگهان انفجاری مزرعه را ازهم می‌پاشد وتماشاگران مستقیماً به‌میدان جنگ برده می‌شوند. در «زمین» هنگامی‌که قهرمان درجادهٔ پرگرد و خاکی راه می‌رود وگندم طلائی رنگ ازدو سوی او درزیرآفتاب صبح

می‌درخشد، لحظه‌ای طولانی‌است بازیبایی ملکوتی‌وصف ناپذیر. قهرمان که‌ازشادی درپوست نمی‌گنجد روستایی‌وار آغازرقصیدن می‌کند.دوربین رقص راباحرکت آهسته[1] نشان می‌دهد. همین که تصویررقصان به‌جلوی پرده نزدیك می‌شود، صدای تیرپسرك نیمه دیوانه‌ای که ازاشتراکی‌شدن زمینها می‌ترسد، این منظرهٔ شادی محض‌را بهم می‌زند.

همین فشردگـی و قدرت فراهم ساختن چند نکتهٔ قوی برای توصیف شخص یا صحنه وگنجانیدن آنها در یك نما، تصاویر داوژنکو را مدتها بعد از دیدن فیلم در خاطر نگـه می‌دارد. در « توپخانـه » دهکدهٔ متروکی در هنگام جنگ، در یك صحنهٔ تقریباً بی‌حرکت‌نشان داده می‌شود: زن خسته‌ای در درگاه یك کومهٔ روستایی ایستاده است و مرد پابریده‌ای در وسط اتاق نشسته و نشان افتخار جنگ بـه سینه دارد. اما جنبهٔ واقعی چنین عکسهایی مانع از این نبود که داوژنکو آنها را با تصویرهای غیرواقعی شاعرانـه بیآموزد و به معانـی آنهـا وسعت عمیق بدهد. در فصل مربوطـه به دهکده در فیلم « توپخانه » مرد یك‌دستی دیده می‌شود که با اسبی لاغر مزرعه‌ای را شخم می‌زند. مرد ناگهان افسار را به دهان مـی‌گیرد و با چوبدست به جـان اسب می‌افتد. اسب می‌گوید: « دقدل تو از جای دیگر است! » داوژنکـو همینجا قطع می‌کند، و تزارنیکولا را نشان می‌دهدکه در مقابل دفتر خاطرات خود نشسته و چنان می‌نماید کـه به منظرهٔ دوری خیره شده است، تزار می‌نویسد: «امروز یك‌کلاغ زدم.» سپس پیرمرد درمزرعه از پا درمی‌افتد. باز در همان فیلم سربازی اوکرائینی از جبهه به خانه بازمی‌گردد، وکودکی در دامان زن خود می‌بیند. می‌پرسد «بچه‌مال‌کیه» در همینجا داوژنکو نظیرهمین صحنه را درخانهٔ سربازان آلمانی و فرانسوی نشان مـی‌دهد. این ارتباط و تداعی تصاویر در فیلمهـای داوژنکو بیشتر به شکل جوشش عواطف ملهم ازتصاویربه نظرمی‌رسند تا ریزه‌کاریهای فنی.

در آثار داوژنکو بیش از همهٔ معاصران او بشردوستی خاص

---

۱) slow motion یعنی هنگام فیلمبرداری تندتر عکس‌می‌گیرد و در نتیجه تصویر روی پرده آهسته‌تر حرکت می‌کند.

سر ردهم به چشم می‌خورد. حتی آدمهای خبیث فیلمهای او مانند «کولاك» (خورده‌مالك) پیرمرد در فیلم «زمین» و شکارگر سادهٔ فیلم «مرز» ذاتاً خبیث نیستند. داوژنکو هرگز آنها را به شکل مسخره‌آمیز یا نفرت‌انگیزی نشان نمی‌دهد. به‌نظر او خباثت آنها از نشناختن شیوه‌های تازه و زندگی نو اتحاد شوروی است. تأثرانگیزترین صحنه تمام فیلمهای داوژنکو مرگ شکارگر پیر در «مرز» است. پیرمرد در پیشرفت شهرخرابکاری‌کرده است وباید بمیرد. دوستش‌که ازهواداران نظام نوین است او را به بالای‌کوه، جایی‌که سالها هردو آزاد ازدولت و شهر و ترقی می‌گشته‌اند، هدایت می‌کند. لحظه‌ای طولانی آوای پیرمرد ازکوهی به کوهی می‌رود. آنگاه صدای تیری می‌آید. نظام نوین پیروز شده است ـ ولی در این پیروزی سروری نیست.

پس از این، تا هنگام تهیه فیلم «راشومون» Rashomon اثر آکیرا کوراساوا Akira Kurasawa حتی در فیلمهای بعدی داوژنکو هم چنین جسارتی در سبك ونیروی تصور وبرش، دیده نشد. اما کار داوژنکو اثر عمیقی بر بسیاری از سازندگان فیلمهای مستند در امریکا و انگلستان‌گذاشته است. بهرحال از ۱۹۳۴ به بعد، فیلمسازی در اتحاد شوروی روزبه‌روز فرمایشی‌تر شد. موضوع فیلم بر حسب سیاست ملی تقریر می‌شد، و سبك هنرمندان تغییر می‌کرد تا برای توده‌های‌وسیع تماشاگران به‌سرعت قابل هضم باشد. بااین حال لحظات پرارزشی در فیلم «شورز» Shors (۱۹۳۹) سرگذشت یك فرماندهٔ محبوب‌ارتش سرخ، دیده می‌شود وفصلهای‌زیبا وشاعرانه‌ای در«زندگی شکوفان» (۱۹۴۶)سرگذشت‌زندگی میچورین‌گیاه‌شناس بزرگ، دیده می‌شود؛ ولی‌هردواین فیلمها بوی ناراحت‌کنندهٔ فرمایشی بودن‌می‌دهند وقدرت فوق‌العادهٔ کارهای نخستین اورا ندارند. متأسفانه در این هنگام که مشغول‌نوشتن هستم، درآمریکا جز«توپخانه» و «زمین» و«شورز» و « زندگی شکوفان » فیلم دیگری از داوژنکو در دست نیست؛ اما همینها هر کدام از لحاظی نشان دهندهٔ نبوغ سینمائی اصیل او هستند و «زمین» یکی از شاهکارهای سینمای صامت باقی خواهد ماند.

پیرامون سینماهای درخشان سینمای روسیه بین سالهای ۳۰ـ۱۹۲۵ ؛ را عدهٔ‌زیادی اشخاص‌کم‌استعدادتر ولی با ارزش فراگرفته‌اند

فریدریش ارلمر F. Erlmer آبرام روم Abram Room
کوزینتزف ترآو برگ Kozintzev Trauberg، و.ای گاردین
V. I. Gardin ایلیاترآوبرگ I. Trauberg فدور اوزپ
Fedor Ozep و زنان کارگردانی چون اولگاپریبراشنسکایا
Olga Preobrashenskaya و استرشاب Esther Shab
ازین جمله‌اند. کولشوف به تربیت استعدادهای تازه ادامه می‌داد.
ژیگاورتوف که قبل از همه توجه فیلمسازان روسی را به اهمیت
پیوند جلب کرده بود، یك سلسله‌فیلمهای ماشینی وپرفوت و ش
تهیه کرد، به نام «انسان‌با دوربین‌سینما» (۱۹۲۸) «شوق»(۱۹۳۱)
و «سه سرود در بارهٔ لنین»(۱۹۳۴). فیلم «تورکسیپ» Turksip
(۱۹۲۹) اثرویکتورتوین V. Turin، که سرگذشت پرماجرا و
واقعی راه‌آهن سرتاسری سیبری را بیان می‌کند، از نخستین قدمهائی
بودکه در راه پیشرفت‌فیلم مستندبرداشته‌شد. وگریگوری‌الکساندروف
Gregori Alexandrov که دستیارایزنشتاین در «پوتمکین»
و «ده روز...» بود، درایام مرخصی‌اش‌درپاریس «رمانس سانتیمانتال»
Romance Santimentale (۱۹۳۰) را ساخت و پس از آن
بازگشت به‌روسیه یکی از بهترین‌کارگردانان‌کمدی این کشور شد.

پیدایش صوت به «عصرطلائی» سینمای شوروی و دورهٔ عظمت
و موفقیتهای بزرگ هنری پایان داد. اما با بررسی بزرگترین آثار
سینمای شوروی یك امر مسلم و آشکار می‌شود؛ و آن اینکه بجز
چندفیلم مانند «تختخواب و نیمکت» اثر روم (۱۹۲۶) و «جزئی از
یك امپراتوری» (۱۹۲۹) اثر ارملر و «تازه و کهنه» (۱۹۲۹)
اثر ایزنشتاین، همهٔ فیلمهای دیگر مربوط به‌گذشته و سختی زندگی
در زمان تزارها یا حوادثی‌که منجر به انقلاب ۱۹۱۷گردید. شگفت
اینجاست‌که در سرزمینی‌که فیلم را برای روشن‌کردن افکارمی‌ساختند
نه برای سود بردن، صحنه‌های زندگی معاصر اینقدر بندرت در آن
منعکس شده است؛ و یا شاید این موضوع نیز دستور سیاست‌سازان و
صاحبنظران حزب بوده است که گذشتهٔ «ننگین» روسیه تزاری را از
معایب وسختیهای زندگی روسیه شوروی‌موضوع مطمئن‌تری‌می‌دانستند.
علت آن هرچه باشد، فیلمسازان شوروی برای‌بیان زندگی‌گذشته روشی

یافتند وپرورش دادند،که برخی از شگفت‌ترین ومهیج‌ترین فیلمهای دورهٔ صامت را پدید آورد. اینان در بالا بردن حس غرور ملی‌مردم شوروی و ایجاد حیثیت برای حکومت شوروی نزدکسانی‌که درخارج این فیلمها را می‌دیدند، سهم بزرگی داشتند. چنانکه لنین به درستی پیشگوئی‌کرده بود، برای‌کمونیستها سینما واقعاً مهمترین هنرها شد.

انحطاط سینما بعداز جنگ در انگلستان و ایتالیا

در اروپای غربی که آهسته از زیر بار مصائب جنگ جهانی اول‌کمر راست می‌کرد، بازار سینما تقریباً به کلی در دست فیلمهای آمریکایی بود. تاریخ سینمای انگلستان بعد از جنگ نمونهٔ نسبتاً خوبی‌است ازسینمای‌کشورهای‌کوچك‌که بازاری‌محدود به‌کشورخودشان دارند. تهیه کنندگان داخلی از عهدهٔ رقابت با هالیوود، چه از لحاظ ستاره، وچه ازلحاظ‌فروش، برنمی‌آمدند. تماشاگران به سوی فیلمهای آمریکایی هجوم می‌آوردند؛ و دولتها لازم دیدندکه از صنعت سینمای محلی یا از طریق محدودیت قانونی محصولات آمریکا یا مستقیماً از طریق دادن جایزه‌های نقدی پشتیبانی‌کنند. مثلا در انگلستان درسال ۱۹۱۷ «قانون جیره‌بندی» فیلم را برای تشویق محصولات بریتانیا گذراندند. این قانون چه از نظر طرح و چه از نظر اجرا غیرعاقلانه بود، و برطبق آن استودیوهای بریتانیا حق توزیع فیلمهای‌آمریکایی را درصورتی‌داشتندکه‌خود تعداد معینی‌فیلم تهیه‌کنند، اکثراستودیوهای انگلستان برای استفاده از این قانون به سرعت دست به تهیهٔ فیلمهای بی‌ارزش زدند.

با آنکه زمان نامساعد بود، تنی چند ازکسانی که بعدها بیرق صناعت‌فیلمبرداری‌انگلستان‌رابردوش‌کشیدند، واردمیدان فیلمبرداری شدند. مایکل بالکون Micheal Balcon تهیه کنندهٔ معروف و قدیمی، کار خود را در سال ۱۹۲۲ آغاز کرد. آلفرد هیچکاك Alfred Hitchkock ،که‌درسال ۱۹۲۰ به عنوان طراح نوشته‌های آغاز فیلم در شعبهٔ کارخانه پارامونت در انگلستان شروع به‌کار کرد، در سال ۱۹۲۳ به مقام کارگردانی رسید. فیلمی که از روی داستان

« مستأجر » The Lodger (۱۹۲۶) اثر خانم بلوك‌لوندس Mrs Belloc Lowndes تهیه‌کرد، یکی ازمحصولات انگشت‌شمار مهم انگلستان در آن سالها است. از آن به بعد آلفرد هیچکاك و کارگردانهای با استعداد دیگر، مانند آنتونی اسکویت Anthony Asquith و هربرت ویکاکس Herbert Wicox، می‌بایست تا رسیدن روز فیلم ناطق بیرون‌گود انتظار بکشند وساخته شدن فیلمهای بی‌ارزش را تماشا کنند عده‌ای از سرمایه‌داران انگلیسی برای رقابت با سینمای آلمان که توفیق بین‌المللی به‌دست آورده بود، ای. ا. دوپونت E. A. Dupont راکه‌کارگردان فیلم «تنوع» پرفروشترین فیلم‌آلمانی بود، برای‌کارگردانی به انگلستان دعوت‌کردند. اما نتیجهٔ این‌کار یعنی «پیکادلی» Piccadilly (۱۹۲۹) و « آتلانتیك » Atlantic (۱۹۲۹) فیلمهای پرخرجی ازکار درآمدند که نه مورد تحسین منقدان سینمایی قرار گرفتند نه مورد استقبال عموم. استودیوهای انگلستان با آبروی اندك و سرمایهٔ ناچیز قدم به دورهٔ فیلم ناطق نهادند.

سینمای ایتالیا در بین سالهای ۲۰ تا ۳۰ از سینمای انگلستان نیزعقبتر بود. فاشیزم رابطهٔ ایتالیارا بادنیای خارج بریده بود، و فن فیلمبرداری در این کشور حقیقتاً متوقف شده بود و تهیه‌کنندگان از موفقیتهای‌گذشته.مانند« آخرین روزهای‌پمپی»،«تئودورا»«کووادیس؟» گرده برمی‌داشتند. فیلم «کووادیس؟» بودکه درسال ۱۹۱۲ به عنوان بزرگترین و طولانی‌ترین فیلم زمان خود برای سینمای ایتالیا شهرت و آبرو به دست آورد. ایتالیا برای بازپس‌گرفتن این شهرت وآبرو، بار دیگر دست به تهیهٔ فیلمی از روی این داستان زد. برای این که فروش فیلم بیشتر شود، امیل یانینگز را از آلمان آوردند تا نقش نرون‌را بازی‌کند. همچنین‌گئورگ‌یاکوبی Georg Jacoby را برای کارگردانی وکورت‌کورانت Kurt Courant را برای فیلمبرداری دعوت‌کردند. ونام گابریلودانونزیو Gabrielo d' Annunzio را به عنوان «همکارکارگردان» به صورت نامهای فیلم افزودند. این فیلم البته چشم پرکن از آب درآمد، زیراکه توده‌های سیاهی لشکر،

شیرها، صحنه‌های فساد وکشتار هیجان انگیز به مقیاس بزرگ فیلم را پرکرده بود. اما بدبختانه این فیلم درعین حال ملال‌آور بود، زیرا که بدترین جنبه‌های سینمای آلمان و ایتالیا را در خودگرد آورده‌بود. فروش آن در بازارهـای جهـان نتوانست مبالغ هنگفتی را که صرف تهیهٔ آن شده بـود جبران کند. در نتیجه عـلاقه و اشتیاق ایتالیاییان نسبت به سینما، به عنوان وسیلهٔ کسب آبرو یا ثروت، فی‌الفورکاهش عظیم یافت.

چون تهیهٔ سرمایـه دشوار بود، میزان تهیهٔ فیلم خیلـی پائین آمد. دربین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ فقط شش‌درصد ازوقت سینماهای ایتالیا به مصرف نمایش دادن فیلمهـای ایتالیایی می‌رسید. محصولات امریکایی هفتاد درصد این وقت را می‌گرفتند. سپس مدتی چنین به‌نظر می‌رسید که هالیوود به‌کمك سینمـای مختصر ایتالیا خواهـد شتافت. هنری‌کینگ Henry King گروهی‌راکه لیلیان‌گیش ورونالدکولمن Ronald Colman دررأس آن بودند، برای تهیهٔ فیلمهای «خواهر سفید» The White Sister (۱۹۲۳) و «رومولا» Romola (۱۹۲۴) به ایتالیا آورد. در نتیجه برای عدهٔ زیادی ازکارکنان فنی استودیو، و حتی برای تودهٔ سیاهی‌لشکر، کار پیدا شد. به‌زودی اعلام شدکه متروگلدوین‌مایر فیلم «بن‌هور» را نیز در ایتالیا تهیه خواهد کرد وگفته شدکه این فیلم از فیلم ایتالیایی همین داستان پرخرجتر و با شکوهتر خواهد بود. بسیاری از ایتالیائیان یقین احساس می‌کردند که جوش‌وخروش فیلمسازان هـولیوودی صنعت سینمـای ایتالیا را بار دیگر به حرکت درخواهد آورد. اما متأسفانه پیش‌بینی آنهـا درست درنیامد. متروگلدوین‌مایر تصمیم خود را دیگر کرد و امریکاییان به امـریکا بازگشتند تا مقدار زیـادی از صحنه‌های فیلم را که در ایتالیا تهیه کرده بودند، از نو فیلمبرداری‌کنند. گرچه «بن‌هور» (۱۹۲۶) یکی ازپرفروشترین فیلمهای‌زمان خود شد، همان فیلمبرداری دوباره آن را یکی از پرخرجترین فیلمهای تاریخ سینما ساخت. بدین سبب سینماگران امریکایی فیلمبرداری درایتالیارا خرج بیهوده‌ای پنداشتند وتا بیست سال دیگربرای تهیهٔ فیلم به آن‌کشور نرفتند. کوشش تازه‌ای که ایتالیاییان برای تهیهٔ روایت دیگری از «آخرین روزهای‌پمپی»

(۱۹۲۶) کردند، فقط نشان دادکه روش‌های فیلمبرداری آنها چقدر کهنه شده است، در حقیقت از نظر خود ایتالیاییان، مردم‌پسندترین فیلمهای ایتالیایی عبارت بود ازسلسلهٔ فیلمهای غولی به نام«ماچیسته» Maciste (ارنستوپاگانی Ernesto Pagani)که می‌توان آن را نوعی « نارزان ایتالیایی » دانست. جالب توجه است که « ماچیسته » نخستین باردرفیلم پرشکوه «کابیریا» Cabiria اثر جووانی‌پاسترونه Giovani Pastrone که در اوج ترقی سینمای ایتالیا تهیه شد محبوبیت یافت، و ادامهٔ محبوبیت این کاراکتر و بازیگری‌که نقش او را بازی می‌کرد نشان‌دهنده علاقهٔ شدید ایتالیاییان به‌گذشته است.

چنان که درانگلستان نیز پیش‌آمد ، سرانجام دولت به صنعت ازهم پاشیدهٔ سینما توجهی پیدا کرد. در۱۹۲۵ دولت موسولینی سازمان « لوجه » Luce را تشکیل داد که عبارت بود از دستگاهی برای تهیهٔ فیلمهای تربیتی وتبلیغاتی، ومرکز نظارت برتهیهٔ هرگونه فیلمی. دررم کانون آزمایشی نیز تشکیل شد تا درآن جوانان مستعد برای سینماگری تربیت شوند. درآستانهٔ دورهٔ ناطق، ایتالیاییان‌تازه می‌کوشیدند که خود را به‌سینماگران سایر ممالك جهان برسانند و از فیلمهای امریکایی وآلمانی وروسی تأثیر بپذیرند . اما از محصولات آنها، کمترفیلمی‌درخارج ازایتالیا توزیع شد. درنظر بیشتر جهانیان صنعت سینمای‌ایتالیا یکسره مرده بود؛ تاآنکه در پایان جنگ‌جهانی دوم ناگهان جان گرفت وسربه‌آسمان کشید .

افول سینمای اسکاندیناوی

همچنان که فیلمهای امریکایی به‌تدریج بازارهای جهان راپر کردند، سینمای اسکاندیناوی نیزکه پس از جنگ جهانی اول‌شکوفان وبارور شده بود، رفته‌رفته دچار انحطاط شد وسر انجام از میان رفت، وسینماگران برجستهٔ اسکاندیناوی یکی پس از دیگر استودیوهای‌خود را ترك گفتند وبه‌هولیوود روی‌آوردند. اما سینمای اسکاندیناوی در « عصر طلایی » زودگذر خود در سینمای امریکا و آلمان و فرانسه اثری عمیق برجای نهاد. سینمای دانمارك، هرچند به‌واسطهٔ آثارکارل-

درایر به یاد آورده می‌شود، نه‌تنها فوق‌العاده فعال بلکه بسیار خلاق نیز به‌نظر می‌رسید. در فیلمهای قدیم دانمارکی عناصری از سبك فرانسوی وامریکایی‌دیده می‌شود؛ اما درعین‌حال درفیلمهای سال ۱۹۱۰ دانمارك بازی به‌سبك گریفیث ودکور به‌سبك «فیلمهای هنری»فرانسه وعکاسی به‌سبك فیلمهای‌آلمانی ده‌سال بعد، دیده‌می‌شود؛ ودرفیلمهای ۱۹۱۳ برشی به‌کار رفته است‌که نه‌تنها بابرش فیلمهای گریفیث‌رقابت می‌کند، بلکه شباهت بسیاری به‌سبك فیلمهای هیجان انگیز توماس اینس‌دارد. مشکل می‌توان گفت که گریفیث واینس تا چه‌اندازه‌تحت تأثیر این فیلمهای جالب دانمارکی که شباهت زیادی به‌آثار خودآنان دارد قرار گرفته‌اند. مسلم است که بعد از ۱۹۰۸ تعداد زیادی از فیلمهای دانمارکی در امریکا نمایش داده شد. و مورد پسند فراوان مردم قرارگرفت. ومشکل است تصور کرد که مردانی مانند گریفیث واینس چنین فیلمهایی را مورد مطالعه قرار نداده باشند.

درمورد تأثیر فیلمهای دانمارکی‌برسینمای آلمان شواهد بسیار روشن‌ترند. چنانکه پیش ازاین گفته شد، حتی پیش از جنگ‌جهانی اول، برلین‌گروه بزرگی ازسینماگران دانمارکی را به‌سوی خودکشیده بود که درآن شهر یابرای‌شرکت‌پول داویدسن Paul Davidson کارمی‌کردند یا برای شعبهٔ آلمانی شرکت نوردیسك Nordisk. در اواخر سال۱۹۱۷ که دولت آلمان شرکت عظیم « اوفا » UFA را تشکیل داد، هردو شرکت بالا درآن مستهلك شدند. درابتداستارگان وکارکنان فنی دانمارکی آزاد ازمرز آلمان ودانمارك رفت وآمد می‌کردند. اما پس ازآنکه « اوفا » قدرت‌گرفت، هنرمندان دانمارکی رفته رفته در آلمان جایگزین شدند وفقط برای استودیوهای آلمان کار کردند. انداختن نظری به‌چند عکس از فیلم « به سوی نور » Toward The Light(۱۹۱۸)اثر آستانیلسن Asta Nielsen در دانمارك کافی است تا سبب عکسبرداری خاص (زمینهٔ تاریك که چهره ودستهای بازیگران با نور سفید تند درآن مشخص شده است) فیلمهای آلمانی چند سال بعد، شناخته شود. شیوهٔ بازی نیلسن نیز که عبارت بود ازامساك درحرکت ورساندن هیجانات ازراه نگاه، مورد تحسین همهٔ جهان قرار گرفت . اما فیلمهای درونگرای آلمانی بعداز

۱۹۲۰ بودند که توانستند این شیوه را با موفقیت تقلید کنند ومورد استفاده قرار دهند. آلمان به‌تدریج پراستعدادترین هنرمندان‌دانمارك را به‌سوی‌خودکشید؛ درست همانطور که‌چند سال‌بعد هولیوود‌استودیو-های آلمان را خالی کرد.

فیلمسازی ازسال ۱۸۹۶ دردانمارك شروع شد، واستودیوی بزرگ «نوردیسك» ده‌سال بعد پدید آمد. اما درسوئد پیش از۱۹۰۹ فیلمی ساخته نشد، ومردانی که شخصیت و تکامل سینمای سوئد نتیجهٔ کارآنها است،یعنی ویکتورسیستروم Victor Seastrom وموریتس اشتیلر Mauritz Stiller در سال۱۹۱۲ قدم به‌صنعت سینما نهادند. این تأخیر درشروع صنعت سینمای سوئد، به‌جای اینکه اثر بد در فیلمهای سوئدی داشته باشد، اثر نیکو داشت وآن پیراستگی نخستین فیلمهای سوئدی از تأثیر تئاتر است که درفیلمهای فرانسوی‌و ایتالیایی چنان مشهود بود. کارگردانان سوئدی‌گریفیث‌واینس‌را مرشد خود قراردادند. بخصوص به‌نظر می‌رسد که فیلمهای «غربی» اینس‌را درمیان کوههای بلند وپربرف کشور خود ازنو ساخته‌اند. برای یافتن موضوع فیلمهای خود، به‌افسانه‌های ملی وتاریخ و ادبیات خود روی آوردند وتقریباً ازروی همهٔ آثار سلما لاگرلوف Selma Lagerlöf فیلم تهیه کردند. داستانهای مفصل این نویسنده، زمینهٔ غالب‌فیلمهای برجستهٔ سوئدی قرار گرفت.

آدمهای فیلمهای سوئدی چون از سر چشمهٔ ادبیات آب‌می-خوردند و سینماگران درروی پرده آوردن آنها به‌جد می کوشیدند، بدین جهات عمق و استحکامی می‌یافتند که تاآن زمان در هیچ فیلمی سابقه نداشت. تا آخر جنگ جهانی اول سینمای سوئد هم شهرت بین‌المللی به‌دست آورده بود وهم نزد منتقدین ارزش یافته بود. برای اکثر ادبا وفضلا، بخصوص در اروپا، فیلمهائی چون « یاغی و زنش » The Outlaw and His Wife (۱۹۱۷) و« کالسکهٔ خیالی » The Fantom Chariot (۱۹۲۰) اثر سیستروم و یا « گنج سرآرن» Sir Arne's Treasure (۱۹۱۹) اثراشتیلرنخستین اشاراتی بودند بدین معنی که سینما را جداً می‌توان هنر دانست. بازی هنرپیشگان، برای اینکه مناسب موضوع باشد، وقار خاصی دارد، و

عکاسی فیلمها اغلب دارای زیبایی خیره کننده ایست . فیلمبرداری زیبایی ظاهری محض ندارد، بلکه به‌اعماق محیط خشن و وحشی و زیبائیهای طبیعی آن نفوذ می‌کند تا دنیایی را که این قهرمانان در آن حرکت می‌کنند تقریباً قابل‌لمس سازد.

اما سینمای سوئد نیز مانند دانمارك ـ وسپس آلمان ـ به‌سزای موفقیت خود رسید. بهترین هنرمندانش تطمیع شدند وبه‌کارخانه‌های بزرگتر وغنی‌تر کشورهای دیگر رفتند. بیشتر کارکنان فنی به‌آلمان رفتند. سیسترم واشتیلر را هالیوود ربود. اشتیلر پیش از رفتن از سوئد فیلم بزرگ دیگری ساخت که درعین حال خلاصه‌ای ازسینمای سوئدی وآخرین محصول مهم آن بود. این فیلم « سرگذشت گوستا ـ برلینگ » The Story of Gösta Berling (۱۹۲۴) نام دارد. داستان این فیلم که باز هم از سلمالاگرلوف اقتباس شده است، بلافاصله پس ازجنگهای ناپلئون در سوئد رخ می‌دهد. گوستابرلینگ کشیشی آواره است‌که اورا ازکلیسا طردکرده‌اند. وی به‌گروه هرزه‌ای که درپانسیون «اکبی» Ekeby زندگی می‌کنند می‌پیوندد. دخترك ایتالیایی زیبایی که نامزد پیرمرد اشرافی است‌وارد این خانه می‌شود. هنگامی که برلینگ ودخترك عاشق یکدیگر می شوند. نفرینی که اکبی را گرفته است آنها را نیز تهدید می‌کند ولی عشق حقیقی آنها را نجات می‌دهد، اما دراین فیلم نقل داستان به‌صورت قراردادی‌هدف نخستین اشتیلر نبوده است. بیشتر سوئدیها این داستان را از پیش می‌دانستند (نویسنده به‌خاطرآن جایزه نوبل برده بود.) قصداشتیلر عبارت بود اززنده کردن آدمهای داستان . میزان توفیق او را درآن زمینه فقط‌با دیدن فیلم اومی‌توان‌دریافت. نسخهٔ‌موجود «گوستابرلینك» فیلم دوساعته ایست که دراصل دوبرابر این مدت طول می‌کشیده‌است. بهمین جهت رشته داستان مکرر از دست درمی‌رود. اما ازحیث‌پرورش خصوصیات قهرمانان داستان و محیط عاطفیی که آنها را دربرگرفته است ورنگ خاص فیلمهای آن زمان این فیلم شایان تحسین است . به‌گفتهٔ یکی از منتقدان سوئدی آن زمان : «شاهکار نیست... ولی ، البته، یکی از فیلمهای واقعاً بزرگ است.» پس ازاین فیلم تا مدتها فیلم بزرگی ازسوئد بیرون نیامد. به‌خاطر این فیلم اشتیلر به‌هالیوود

دعوت شد. وی در اوائل سال ۱۹۲۵ سوئدرا ترك گفت و « دخترك ایتالیائی » فیلم «گوستابرلینگ» یعنی گرتاگاربو Greta Garbo را با خود به‌هالیوود برد.

به‌نظر می‌آید که هالیوود هرگلی راکه درسینمای اروپا می ـ شکفت با بیرحمی می‌چید ومی‌برد. اما حقیقت قضیه این است که‌کار-خانه‌های فیلمبرداری امریکا از تغییرات اقتصادی که پس از جنگ جهانی اول در صنعت سینما رخ داده بود، استفاده می‌کردند. پیش‌از آن فیلمها را با مخارج اندك تهیه می‌کردند، چنانکه استودیوهای کشورهای کوچك می توانستند از بازار محدود محلی سود ببرند.ولی با بالا رفتن هزینهٔ تهیهٔ فیلم وطولانی شدن فیلمها، وپیچیده‌تر شدن کارفنی‌فیلمبرداری، وگزاف شدن‌مزد ستارگان‌وکارگردانان وکارشناسان، بازارمحلی دیگرکفایت نکرد. استودیوها برای‌اینکه سود ببرند ناچار بودند محصولات خود را به‌خارج بفروشند.فقط درآمریکا تهیه‌کنندگان می‌توانستند مخارج خود را از بازار داخلی در آورند .بااین امتیاز ، کارخانه‌های بزرگ فیلمبرداری آمریکا جسارت نشان می‌دادند وبودجهٔ فیلمهای خودرا طوری درنظرمی‌گرفتند که نفع آنهافقط ازبازارخارجی تأمین شود . ستارگان آنها محبوبیت جهانی داشتند . این استودیوها می‌توانستند ازهرجایی‌برسرمدت‌نمایش‌فیلم درسینماها جنگ برپاکنند. می‌توانستند به‌اتکاء بازار خارجی در ساختن فیلم دست به‌قمار بزنند . اروپاییان برعکس ـ غیراز آلمان وروسیه ـ حتی‌برای نگهداشتن بازار داخلی درفشاربودند. اگرمی‌خواستند هزینهٔ تهیه‌فیلم را پایین بیاورند، ستارگان و کارکنان خود را به هالیوود می‌باختند ، و اگر می‌کوشیدند فیلمهایی تهیه کنند که فروش جهانی داشته باشد ، خطر ازدست دادن خصوصیات ملی که ارزش فیلمهایشان به‌آن بستگی داشت ، و درنتیجه ورشکستگی، آنها را تهدید می‌کرد.چنانکه زوال تدریجی سینمای ملی یکایك کشورهای اروپایی شاهد است. این مشکل خانه برانداز بود.

تجدید حیات فرانسه

فقط درفرانسه صنعت سینما آنقدر نیرو داشت که‌بتواند بدون

کمك دولت زنده‌بماند. این‌موضوع تاحدی معلول علاقهٔ فراوانی‌بود که روشنفکران فرانسه بعدازجنگ به‌سینما پیداکردند وتاحدی‌نیزبه‌شیوهٔ کاملا متفاوت تهیهٔ فیلم دراین کشور بستگی داشت. بجای پنج شش استودیوی بزرگ که‌درسال فیلمهای‌مصرف سینماهای وابسته به‌خود را تهیه‌کنند،استودیوهای فرانسه اغلب‌کوچك بودند و شرکتهایی که غالباً برای تهیهٔ یك‌فیلم تشکیل‌می‌شدند، وسایل کاررا از اینها اجاره می‌کردند. هرکار تازه‌ای باشوروحرارت تازه‌ای همراه‌بود، وبیشترفیلمها قبل ازهرچیز به‌مناسبت علاقهٔ خاص‌کارگردان به‌موضوع‌آن تهیه می‌شدند. درست‌است که فیلمهای فرانسوی این‌دوره از لحاظ تعداد قابل مقایسه بامحصولات‌آلمانی وروسی وحتی‌انگلیسی(تاچه‌رسد به‌امریکایی) نیستند، ولی‌بسیاری ازمحصولات فرانسوی‌فیلمهای درجه اول از کار درآمدند.

لوئی دلوك Louis Delluc باعث وبانی رستاخیز سینمای فرانسه بعدازجنگ جهانی اول‌بود. دلوك که نویسنده وناشربود، در سالهای جنگ فریفتهٔ هنرسینماشد. بخصوص‌کار سوئدیها و کارگردانان امریکایی مانند اینس‌وگریفیث و چاپلین دراو تأثیرکرد. وی در بارهٔ لزوم تأسیس‌سینمای فرانسه مقالات‌فراوان نوشت. ازفیلمهایی که‌واقعاً فرانسوی وواقعاً دارای ارزش سینمایی باشند دفاع می‌کرد ودرعین‌حال برضد ظهور مجدد فیلمهای تئاتری «هنری» وتقلید ازمحصولات سایر ملل مبارزه می‌کرد. وی‌گروه کوچك ولی متنفذی از سازندگان فیلم را دور خود جمع کرد ـ ژرمن دولاك Germaine Dulac و ابل گانس Abel Gance و مارسل لربیه Marcel l' Herbier و ژان ایستاین J. Epstein ـ که‌همه باعقاید او موافق‌بودند وبه‌اتفاق فیلمهایی ساختند که‌تاچندین سال سرمشق فیلمهای فرانسوی قرار گرفتند. این فیلمهای امپرسیونیستی که‌رنگ ادبی نیز داشتند، غالباً داستانهای رومانتیکی‌اززندگی‌مردم طبقهٔ پائین‌فرانسه‌را نقل می‌کردند. شاید فیلمهایی چون «تب» Fièvre (۱۹۲۱) اثر خود دلوك و یا « الدورادو » El Dorado اثر لربیه (۱۹۲۱) « روشنفکرانه » تریا «هنری» ترازآن باشندکه امروز بتوان‌آنهارا به‌عنوان نمونه های درجه‌اول هنری‌پذیرفت. معهذا ازحیث‌ظرافت‌بیان وبازنمودن عواطفی

که درکلام نمی‌گنجد، ونشان دادن محیط زندگی، راه جدیدی پیش‌پای فیلمسازان فرانسوی گذاشتند. صحنهٔ میخانهٔ تاریك کنار دریا در فیلم «تب» اثر دلوك نمونهٔ عالی این‌معنی‌است. دراین‌صحنه، زنی می‌فروش باچهرهٔ سرد در یك‌سو دیده می‌شود، وجاشویی خشن درسوی دیگر، وزن او ابله‌وار درپیش‌پای او نشسته و به‌یگانه گلی که روی پیشخوان می‌فروشی قراردارد، چشم دوخته است. خود دلوك این‌گونه صحنه را « فوتوژنیك » می‌نامید. این‌گونه فیلمها کسانی‌را به‌سینما می‌کشاندکه بیشترشان درهنرهای دیگرسابقه داشتند. ژان‌رنوار Jean Renoir آخرین فرزند اگوست رنوارنقاش مشهور، نخستین فیلم خودرا درسال ۱۹۲۳ ساخت. آلبـرتوکاوالکانتی Alberto Cavalcanti از معماری به‌تزیین صحنه‌های سینما وسپس درسال ۱۹۲۵ به‌کارگردانی پرداخت. رنه‌کلر René Clair پیش‌از آمدن به‌سینما داستان‌نویس بود. ژان اپستاین شاعر ونویسنده ودیمیتری کیرسانف - Dimitri Kirsanov موسیقیدان بود. سینما به‌عنوان یك زمینهٔ جدید هنری این اشخاص‌را به‌خود جلب‌کرد، و هرکدام، به‌عنوان هنرمند، به‌این وسیلهٔ بیان سبك و حیثیت بخشیدند. در کارهـایشان طبیعت یکایك را منعکس می‌بینیم - طبع لطیف ونکته سنج وشیطنت‌آمیز کلر، وقار و حساسیت شاعرانهٔ رنوار، نقادی موشکافانه ونیشدار ژاك فدر در فیلمها به‌خوبی‌محسوس‌است. طرزتهیهٔ فیلم درفرانسه درست‌برای پرورش همین نوع شخصیتهای فردی مساعدبود.

از میان همهٔ کارگردانان فرانسوی این‌دوره، هیچیك مستعدتر واصیل‌تر وصاحب قریحهٔ سینمائی قوی تراز رنه‌کلر نبودند. نخستین فیلم او «پاریس درخواب»[1] (۱۹۲۳) Paris Qui Dort کـه با سرمایهٔ بسیارکمی‌تهیه‌شده‌بود چشم تیزبینی اورا برای یافتن جنبه‌های ابلهانهٔ زندگی و نیروی عظیم اورا برای استفاده از امکانات خنده‌آور دوربین سینما، نشان می‌دهد. عده‌ای سیاح از هواپیما پیاده می‌شوند، بالای برج ایفل می‌بینند که شهرپاریس در چنگال اشعهٔ مرموز فلج - کننده‌ای گرفتاراست وفقط خود ایشان‌کـه ماوراء این اشعه هستند از

---

۱) عنوان انگلیسی فیلم « The Crazy Ray » است.-م.

چنگ او گریخته‌اند. هنگام عبور ازمیان شهرساکنین شهررا می‌بینند که درمضحك‌ترین وضع درجای‌خود خشك شده‌اند. جیب بری هنگام بریدن جیبی، دونفرگدا که‌هردوخم شده‌اند ومی‌خواهند یك‌سکه پول را اززمین‌بردارند، پرستاری باکالسکهٔ‌کودك درحال‌بوسیدن یك‌ژاندارم. سپس به‌منشاء اشعه درخانهٔ مخترع دیوانه‌ای می‌رسند واورا وادار می‌کنند کلیدی را که زندگی به‌وسیلهٔ آن به‌حرکت درمی‌آید وازحرکت باز می‌ایستد، بزند. مخترع می‌پذیرد ولی ترتیب چیزها بهم می‌خورد وابتدا اشیاء وآدمهاخیلی تندوسپس‌خیلی آهسته به‌حرکت درمی‌آیند. فیلم « پاریس در خواب » با همهٔ خامی‌اش امروزهم هنوزتازه و بسیار خنده‌آور است.

رنه‌کلر طی چندسال درجستجوی راه خود بود. فیلم دادائیستی «آنتراکت» Entr'acte (۱۹۲۴) که بسیار خنده‌آور بود وبسیار ماهرانه تهیه‌شده‌بود، فیلم « شبح در مولن‌روژ» Le Fantôme du Moulin Rouge (۱۹۲۴) « سفر خیالی » - Le Voyage Imaginaire (۱۹۲۹) و فیلم پرحادثهٔ « دستخوش باد » - La Proie Du Vent (۱۹۲۵) همه درپرورش هنر ظریف کمدی که در فیلم بعدی کلر به‌نام «کلاه حصیری ایتالیایی» - The Italian Straw Hat (۱۹۲۷) ناگهان به‌ثمررسید، سهمی داشتند. دراین فیلم که از روی یکی از کمدیهای قرن نوزدهم اثر اوژن‌لابیش Eugene Labiche تهیه شده است نشانی از اصل تئاتری آن دیده نمی‌شود. برداشت کلر کاملا سینمایی است و درآن دوربین به طریقی‌که متأثر ازفیلمهای‌آلمانی بعدازمورنو Murnau است حرکت می‌کند وبرش‌فیلم ازحیث‌دقت ومهارت بابرش‌بهترین‌فیلمهای امریکایی برابر است ودرهمهٔ اینها اثر قریحهٔ هزل وشوخی لطیف فرانسوی می‌درخشد. در داستان لابیش جوانی دارد به‌مجلس عروسی خود می‌رود، اما از بخت بد اسب او کلاه خانم محترم شوهرداری‌را که دارد فاسق نظامی سبیل کلفت خودرا می‌بوسد، می‌خورد. چون که خانم نمی‌تواند بی‌کلاه به‌خانه برگردد، افسرداماد پوزش‌خواه‌را مجبور می‌کند که‌تمام روزعروسی‌خودرا در جستجوی کلاهی عیناً مانند کلاه خانم بگذراند.

کلر گذشته از استفادهٔ کاملی‌که ازطرح بسیار مناسب داستان

لابیش کرده‌است، فیلم خودرا به‌سرعت از میان سیل شوخیهای بصری عالی می‌گذراند. آدمهای فیلم قبل‌ازهرچیز جلب‌نظر می‌کنند. پدر عروس که‌کفشهای نوش پایش‌را می‌زند، وعموی‌کر عروس‌که یك‌گلولهٔ کاغذ توی سوراخ گوشش چپانده است، وپسرعموی بسیار با ادب اوکه لنگهٔ دستکش‌خودرا گم کرده‌است، وآقای مسن محترمی‌که کراواتش دائماً شل می‌شود ازین‌قبیل‌اند. پس‌ازعقد، شهردارنطق غرایی می‌کند ودرضمن آن همان مردی‌را که کراواتش شل می‌شود مکرر می‌بینم، و زن آن مرد مرتب به‌او اشاره می‌کند، واو نمی‌بیند وشهردارمی‌پندارد که اشارهٔ زن به‌اوست. داماد مکرر ازمیان مجلس‌عروسی ناپدید می‌شود وسپس درصحنهٔ قشنگی حال زارخودرا با اشاره به‌شوهر بدگمان آن‌زن باز می‌گوید. کلر با زبردستی دوربین فیلمبرداری‌را به‌کار برده‌است. صحنهٔ خراب‌شدن خانهٔ جوان‌به‌دست افسر، مانند صحنه‌ای رؤیایی آهسته برداشته شده وصحنهٔ رقص ـ که داماد را درحالی‌که می‌خواهد درپی‌کلاه بسیارمهم بگردد به‌زور درآن‌شرکت می‌دهند ـ مانند کابوسی به‌سرعت فیلمبرداری شده است. نماهای فیلم هریك درست درجای خود قرار گرفته‌اند ومدت نمایش‌آنها نیز درست همان‌اندازه است‌که باید باشد. فیلم «کلاه حصیری ایتالیایی» باحداقل‌استفاده ازنوشته‌های توضیحی، روانی کامل فیلم صامت را توسط یکی‌از چابك خیالترین کارگردانان کمدی سینما به‌تماشاگران عرضه می‌کند.

نام ژاك‌فدر درطی‌سالهای بین ۱۹۲۰ و ۳۰ مکرر با نام‌رنه‌کلر ذکر می‌شد. فدر نیز مانند کلر درزمینهٔ کمدی‌کار می‌کرد، ولی کلر درهزل وهجا تخصص داشت، درحالی‌که شوخی‌فدر بشر دوستانه‌بود. در فیلمهایی ازقبیل«کرنکبیل» Crainquebille (۱۹۲۳) ازروی اثر آناتول فرانس « ترزراکن » Thérèse Raquin (۱۹۲۸) اقتباس از داستان امیل زولا و«آقایان جدید» ـ Les Nouveaux Messieurs (۱۹۲۸) ازاخلاق وسیاست‌فرانسه به‌شدت انتقاد می‌کند. درواقع تصویری که در «آقایان جدید» از سیاستمداران دغل و حیله‌گریهاشان درپارلمان نشان می‌دهد چنان زننده است که سانسور فرانسه آن‌را توقیف‌کرد. دراین‌صحنهٔ فیلم‌یك‌خیالی وجود دارد که‌در آن روی‌صندلیهای پارلمان رقاصه‌های «مه‌پیکر» دیده می‌شوند. بعدها

فیلم از توقیف درآمد، اما فدر درآن هنگام تنگدل وبیزار به‌هالیوود رفته بود. فدر نخستین کارگردان فرانسوی‌بود که به‌آمریکا دعوت شد.

«آقایان جدید» با نکته‌های زیرکانه‌اش یکی از جنبه‌های گوناگون قدرت فدر را نشان می‌دهد. فدر در ابتکار و ابداع به‌پای کلر نمی‌رسد، ولی درعوض مردم ومصائب زندگی عادی‌را بهتر می‌شناخت. به‌علت داشتن‌همین صفت‌بودکه می‌توانست فیلمهایی از انواع گوناگون تهیه کند. زمانی فدرگفته‌بودکه «یك دکور، یك‌محیط مناسب، وطرح داستانی عامه‌پسند با اندکی ملودرام.» برای ساختن فیلم کافی است. مسلم‌است که‌فدر درحفظ هنروایجاد تناسب استادبود. فیلم «کرنکبیل» را در زمان خود به مناسبت صحنهٔ دشوار دادگاه وقتی که فرودی Féraudy گاریچی دوره‌گرد را بین دو پاسبان دربرابر میز دادگاه حقیر وناچیزنشان می‌دهد، همه می‌ستودند؛ ولی‌امروز می‌بینم‌که ارزش واقعی فیلم در صحنه‌های گیرایی است چون مجادلهٔ لفظی پیرمرد با ژاندارم دروسط خیابان هنگامی‌که همهٔ وسایل حمل ونقل پاریس دور وبر آنهاجمع شده‌است، یادرقطعات دقیقی‌مانند وقتی‌که پیرمرد را در زندان می‌بینیم، یا درلحظات‌گرم وخوشی مثل موقعی‌که پس ازخروج اززندان پسرك روزنامه‌فروش به‌اوخوش‌آمد می‌گوید. اثر این‌صحنه‌های گوناگون زندگی روزانه چنان قوی است که فیلم‌را به‌یك کمدی بشری آرام و صادقانه و غالباً مؤثر مبدل می‌کند. حتی در فیلم «ترزراکن» آدمهای ضعیف وشهوتپرست داستان زولا نوعی بیچارگی از خود نشان می‌دهند، «ترز» باآنکه جنایتکاراست‌ترحم تماشاگران‌را برمی‌انگیزد. فدر می‌خواهدکه تماشاگران با حال او آشنا شوند نه‌اینکه از اومتنفر گردند. فدرنیز مانند زولا به‌سرنوشت بشر بامظاهرمختلف آن‌علاقه‌مند بود و درنمایش‌آن به‌روی پرده به‌طور واقعی وطبیعی ازهمه پیش می‌افتاد. فدر با مهارتی‌که درنمایش واقعیت و کمدی وملودرام و لحظات مؤثرداشت یکی‌از محبوبترین کارگردانان فرانسوی آن‌دوره بود.

نخستین کارهای ژان رنوار را درآمریکا حتی کمتر از کارهای فدر می‌شناسند. رنوار پس ازچند کوشش تقلیدی بی‌نتیجه ناگهان با فیلمی‌که از روی «نانا» (۱۹۲۶) اثر زولا به‌خرج خود تهیه‌کرد به صورت یکی‌از استعدادهای عمده ظهورکرد. زن او، کاترین هسلینگ

Catherine Hessling نقش نانارا به‌عهده‌داشت وورنر کرآوس و والسکاگرت Valeska Gert بازیگران استودیوهای آلمانی همبازیهای او بودند. ژرژ سادول Sadoul مورخ فرانسوی این فیلم را که‌موردپسند عوام وخواص واقع شد چنین معرفی‌می‌کند: «یکی‌از بهترین فیلمهای‌فرانسوی بین‌سالهای ۳۰-۱۹۲۵ است. ازحیث‌ترکیب امپرسیونیسم تصویری ورئالیسم ادبی زولا بسیار غنی‌است ونیزتاحدی ازفیلمهای فون اشتروهایم Von Stroheim ومکتب‌آلمانی الهام گرفته‌است.» به‌طورکلی ترکیب گیرایی‌است، ولی باهمهٔ موفقیت عظیم آن منافع سرشارش نصیب رنوار نشد، بلکه به‌جیب توزیع کنندگان رفت. درنتیجه گذشته از «دخترك کبریت‌فروش» La Petitte Marchande d'Allumettes (۱۹۲۷) که‌یك‌روایت سینمایی از قصهٔ اندرسن Andersen بود، رنوار مجبورشد برای سایر تهیه‌کنندگان کار بکند و فیلمهای تجارتی از قبیل «بیعار» Tire au Flanc (۱۹۲۸) وملودرامی قرون وسطایی به‌نام «سلحشوران در شهر» Tournoi dans la Cité (۱۹۲۸) بسازد. بااین‌همه‌ازطرز به‌کار رفتن دوربین دراین فیلمها حساسیت خاص رنوار نسبت‌به‌حالت ومحیط وکیفیت‌خاص‌نورملایم‌وعکسهای تاری‌که‌صحنه‌های‌آرام وزیبایی به‌وجود می‌آورند، پیداست. رنوارنیزمانند پدرش بانورنقاشی می‌کرد.

دونفر دیگر ازاعضاء گروه امپرسیونیست دلوك که کارهایشان درسالهای ۱۹۲۰-۳۰ دراینجا قابل‌ذکراست ژان اپستاین و ابل‌گانس هستند. کوششهای اپستاین‌که تحت‌تأثیر تجربیات پیشروان‌زمان به‌وجود آمده‌بودند عبارت بودند از فیلم موزون و ماهرانه «قلب وفادار» Le Cæur Fidèle (۱۹۲۳) واقتباسی از «سقوط خاندان آشر» The Fall of The House of Usher (۱۹۲۸) که‌بادوربین پرحرکت و نور تند و رمز وکنایه و حیله‌های «فنی» آلمانی برداشته شده وچندصحنه فراموش‌نشدنی درآن دیده می‌شود اپستاین تحت‌تأثیر فیلمهای شوروی، که در۱۹۲۷ رفته‌رفته درپاریس نشان داده شدند، از روش «هنربرای‌هنر» روی‌گرداند. فیلم بعدی‌او، به‌نام «فینیس‌تر»[1]

---

۱) به‌معنی انتهای زمین آخرین‌نقطه برتانی‌است.ـم.

Finis Terrae (۱۹۲۸) فیلمی‌خام ونیمه مستنداست از زندگی دونفرکه‌دریکی از جزایر لم‌یزرع ساحل‌برتانی گیاه دریایی می‌چینند. دراین‌فیلم اپستاین از نو قدرت دوربین را در نمایش صحنه‌های غریب زندگی به‌زبانی بشری ومؤثر آشکار می‌سازد. باآنکه این‌فیلم دراغلب جاها ازحیث ساختمان وبرش به‌شدت ناشیانه‌است، داستان مشقت واز جان گذشتگی وحشیانه‌را به‌درستی بیان می‌کند. دراین‌مدت ابل‌گانس Abel Gance که‌با فیلم ضد جنگ خود به‌نام « من متهم می‌کنم » J' Accuse (۱۹۱۹) به‌نام«گریفیث‌فرانسه» معروف شده‌بود به‌تهیهٔ نمایشهای مجلل و سنگین و پرشکوه در فیلم «چرخ» La Roue (۱۹۲۲) و« ناپلئون» (۱۹۲۶) ادامه‌می‌داد . همین ابل‌گانس بود که در« ناپلئون » برای نخستین بار پردهٔ عظیم سه تکه ، یعنی طلیعهٔ سینما سکوپ امروز را به‌کاربرد. فیلمهای اوکه مورد تحسین وتمجید فراوان مردم سرزمین و زمان خود او قرار می‌گرفتند امروز به‌طور غم‌انگیزی توخالی واحساساتی به‌نظر می‌آیند.

کارل درایر

اگر بتوان گفت که فیلمی به تنهایی خلاصه و ماحصل تمام محصولات سالهای ۱۹۲۰-۳۰ باشد آن فیلم « مصیبت ژان دارك » Passion of Joan of Arc (۱۹۲۸) اثر کارل درایر Dreyer است. باآنکه این‌فیلم درفرانسه برداشته شده‌بود، بازیکنان وکارکنانش ازملل‌گوناگون بودند. کارگردان آن دانمارکی وهنرپیشهٔ اول آن فالکونتی Falconetti ایتالیایی فیلمبردارآن رودلف‌ماته Rudolph Maté لهستانی وطراح آن هرمان وارم - Herman Warm آلمانی‌بود. وارم‌کسی‌بودکه دکورهای اغلب فیلمهای برجستهٔ آلمانی را ساخته‌بود. این دسته با الهام‌گرفتن از درایر با شور وشوقی فراوان کار می‌کردند. فالکونتی که نقش دوشیزهٔ اورلئان را برعهده داشت، بعدها هرگزنتوانست درفیلمی بازی‌کند، چنانکه گوئی ایفای نقش دشوار دوشیزهٔ اورلئان شیرهٔ حیات اورا کشیده بود . خود درایر دیگر نتوانست فیلمی‌بسازد که باقدرت «ژان‌دارك» برابری کند. می-

توان گفت که عصارهٔ ده‌سال تجربهٔ هنر فیلمبرداری اروپا دراین فیلم چکیده شده بود.

داستان این‌فیلم گرد واپسین‌روز محاکمه واعدام ژان دور می‌زند. درظرف مدت‌کوتاه فیلم تودهٔ عظیم مدارك محاکمه‌را که در سال ۱۹۲۴ کشف شده وبه‌تازگی در دسترس عموم قرارگرفته‌بود، متراکم ساخته‌اند. درایر ازروی این‌مدارك ژان‌دارك‌را به‌صورت دختری ساده وروستایی ملهم ازعالم غیب تصویر کرده‌است. همچنین ازروی اسناد محاکمه عوامل محرك جلادان و عذاب‌دهندگان اورا نشان می‌دهد. شفقت و غمخواری اسقف کوشون Cauchon، شقاوت دوکورسل de Courcelles دادستان وانتقامجوئی ارل وارویك - Earl of Warwick انگلیسی باز نموده می‌شود. ولی روش درایر در احیاء گذشته به‌کلی با نمایشهای تاریخی عادی‌تفاوت‌داشت. برای پدیدآوردن احساس تاریخ زنده، فیلم خودرا از یك‌سلسله درشت نماهای صورت و دست وکتاب واسلحه وآلات شکنجه و علائم دینی‌آکنده ساخته است. دوربین مدام در جستجوی نگاه یاحرکت دست و صورت واین قبیل جزئیات است تا به‌گویاترین وجهی داستان خونین ژان‌دارك وهراس و دلهره و ایمان استوار اورا آشکارسازد. ازهمان نخستین نمای فیلم که یك «نمای‌گذران»[1] است ازچهره‌های کشیشهای هیئت منصفه واقعیت و نزدیکی این چهره‌های تاریخی بیننده را تکان می‌دهد. درظرف یك لحظه تماشاگر فراموش می‌کند که این‌اشخاص بازیگرند. بیش‌از بازی آنها چشمهایشان، خطوط دور دهانشان، راه‌رفتن وحرکتشان است که خصوصیات درونی و روانی آنهارا نمایش می‌دهد. هیچکدام را گریم نکرده‌بودند، عکاسی خشن ونافذ ماته مدام بانشان‌دادن جنبش پوست‌و موی یکی ازقضات، نرمی غبغب دیگری، وروشنی‌رنگ چشم سومی و پرپشتی ابروی ارل واریك وچرك زیرناخنهای ژان‌دارك، آدمهای‌روی

---

۱) Travelling shot منظور از «نمای‌گذران» نمایی‌است که‌با گذراندن دوربین ازبرابراشخاص یا اشیاء یامنظره‌ای برداشته می‌شود ومنظره‌ای‌که روی‌پرده دیده می‌شود مانندایناست که‌بیننده ازپنجرهٔ قطار راه‌آهن هنگام حرکت جایی‌را تماشاکند.ـم.

پرده را واقعیت وحیات می‌بخشد: بهمین‌ترتیب تماشاگرهمیشه بالمس کردن سنگفرش سرد اتاقها و خشکی نیمکتهای چوبی و گچ دیوارها محیط خشن و وحشی محاکمه وشکنجهٔ ژان‌دارك را احساس می‌کنند. با آنکه درایر یك میدان شهررا تماماً برای صحنه‌های بیرونی فیلم ساخته‌بود، جزئیات‌صحنه‌ای‌که‌روی پرده دیده می‌شود، بسیارنقاشی‌شده به‌نظرمی‌رسد ـ نمای دوربرج‌ناقوس، گوشهٔ بارو، صلیبی برسینهٔ آسمان، وآسمانی‌که‌همیشه سفید یکدست است تازمینهٔ خنثایی برای ماجرای روی‌زمین باشد. دراین‌فیلم واقعاً هیچ «نمای دور» Long shot یا لااقل هیچ‌نمای دوری‌که‌چهرهٔ درشتی در جلوآن‌نباشد، دیده نمی‌شود. درایربانزدیك‌کردن دوربین به‌بازیگران اصلی‌به‌آنها ابعاد مافوق‌بشری داده وعظمت تاریخی قهرمانان و محاکمه‌را به‌تماشاگرتلقین می‌کند. هرچه برفشار بازجویی افزوده می‌شود، نماها نزدیکترمی‌شوند تااینکه باآخرین حملهٔ بازجویان، دوربین ناگهان می‌جهد ودهان‌های عظیمی پرده‌را پرمی‌کنندوآنگاه ژان‌دارك‌را می‌بینیم‌که درمقابل‌سؤال تازه‌ای ازترس خم می‌شود ودستهایش‌را به‌روی گوش‌خود می‌گذارد واشك از چشمان درشتش جاری می‌شود.

دراین‌صحنه‌است‌که انسان با ناراحتی بسیارمتوجه محدودیتهای فیلم صامت می‌شود. عکسها باهمهٔ قدرت وگویاییشان همه‌چیزرا نمی‌رسانند. هنوز به‌نوشته‌های توضیحی احتیاج داریم، ولی این نوشته‌ها حتی وقتی به‌کمترین اندازه‌باشند ، زائد به‌نظرمی‌رسند. وزن نوشته‌ها به‌وزن نماها و روانی صحنه‌ها خدشه وارد می‌کنند. چنین‌به‌نظرمی‌آید که درایرسینمای صامت‌را به‌آخرین حد امکان‌رسانده است. بیش‌ازاین نمی‌توان درراه عریان کردن روح قهرمانان پیش‌رفت. در اینجا، فیلم برای زبان‌بازکردن واسرار درونی آدمهارا به‌زبان آسان کلمات باز ـ نمودن، بی‌تاب شده‌است. درایرهم خود ازاین‌مطلب آگاه‌بود. هنگامی که تهیهٔ «ژان‌دارك» را شروع‌کرد فیلم ناطق به‌فرانسه رسیده بود و او ترجیح می‌داد که‌این فیلم‌را ناطق بسازد، اما سرمایهٔ لازم‌را در دست نداشت وفیلمی‌که ممکن‌بود نخستین شاهکار دورهٔ ناطق‌باشد، درعوض مجموعه‌ای ازهمهٔ خصائص‌فیلم صامت وآخرین کار بزرگ سینمای غیر ناطق فرانسه شد.

پیشروان سینمای اروپا

قبل‌ازآنکه به‌سینمای آمریکا بازگردیم لازم‌است یك‌جنبهٔ‌دیگر محصولات سینمایی اروپا درسالهای ۱۹۲۰-۳۰ را که‌کار پیشروان و آزمایشکاران‌باشد، مطالعه‌کنیم. این‌دسته چه‌به‌صورت هنرمندانی‌منفرد، وچه به‌شکل نهضتی دسته‌جمعی، درترقی دادن سینما، بخصوص سینمای فرانسه سهم بزرگی داشتند. این‌نهضت رسماً درآلمان آغازشد. دونقاش مجـرد ساز، یعنی، هـانس ریشتر Hans Richter و ویکینگ اگلینگ، Viking Eggeling با مسئلهٔ پـروراندن یك موضـوع تصویری به‌صورتی‌که یك‌نت شاهد درموسیقی سمفونی یا سوناتی توسعه می‌یابد، دست به‌گریبان بودند. راه حل ناقصی در طومارهـای نقاشی چینی یافتند، بدین‌ترتیب‌که با بازکردن تدریجی‌طومار درزمان ومکان حرکت پدید می‌آوردند. اما بدبختانه دیدند کـه با این شیوه اختیار سرعت‌گسترش موضوع وقابلیت‌تغییرسطح عمل‌را دردست ندارند. مثل سایرهنرمندان جوان دورهٔ بعدازجنگ‌که وسیلهٔ بیان‌جدید نظرشان‌را جلب کرده بود، تصورات خودرا در دوفیلم قلمی به‌آزمایش گذاشتند، ریشتر در « Rhythmus 21 » واگلینگ در « سمفـونی مورب » Symphonie Diagonale که هردو درسال ۱۹۲۱ ساخته شده بودند. نام ریشتر‌ازآن به‌بعد همیشه با نهضت پیشرو یکی بوده است، ولی اگلینگ دوست وهمکار او درسال ۱۹۲۵ درگذشت.

ریشتربا به‌کار بردن تصاویر تك و اشکال‌کاغذی و اشکال ثابت برزمینهٔ متحرك وتصاویر روی‌هم افتادهٔ گوناگون وجالب ، یك سلسله فیلمهایی تهیه کرد و درآنها مستقیماً با دوربین به تجربه‌های مختلف پرداخت. حیله‌ها وریزه‌کاریهایی که به‌کار می‌برد فقط با دوربین سینما میسر بود. درحقیقت دوربین قلم‌موی نقاشی شده بود ـ واو معتقد بود وظیفهٔ نقاش این است که میدان عمل وقدرت بیان دوربین را به طرقی که در فیلمهای داستانی‌عادی قابل تصورنیست بیافزاید . ریشتراین نوع فیلم خود را «فیلم مطلق» می‌نامید، بدین معنی‌که ربطی‌با نقل داستان ودکور وهنرپیشه ندارد درعوض فیلمهای او نقاشیهای‌مجرد متحرك‌اند که باهدف ومحتوی فیلمهای‌استودیو یك دنیافاصله دارند. دراین‌فیلمها به‌اکتشاف روابط متغیراشکال متحرك درفضا وتأثیر درجات مختلف نور

وروی هم قرار گرفتن اشیاء و حرکات ذره‌بین و منشور می‌پرداخت . رپشتربا ترکیب‌بندی ونور وحرکت اشیاء بیجان و وزنی‌که ازبرش‌پدید می‌آید، سروکار داشت.

اگربتوان عامل مشترکی که محرك همهٔ کوششهای پیشرو این دوره باشد پیدا کرد، این عامل عبارت است از تمایل به جدا شدن از اشکال‌قراردادی فیلمها وپیدا کردن دنیاهای کشف نشده برای دوربین. چندی نگذشت که نقاشان دیگری به‌ریشترپیوستند ودست به تهیهٔ این قبیل فیلمهای مجرد وبی‌موضوع زدند . درآلمان والتر روتمن W. Ruttmann روش تازه‌ای را در استفاده از حرکت شکل ثابت و نقشهای مجرد تکمیل کرد. دراین روش وی یکایك عکسها را حرکت می‌داد و طرحهای امپرسیونیستی پدید می‌آورد. همین روتمن بود که فصل رؤیایی وحشت‌انگیز عقابهای سیاه را درفیلم «انتقام کریم هیلد» Kriemhild,s Revenge اثر فریتس لانگ ساخت . نقاش برجستهٔ دیگر این نهضت لادیسلاوس موهولی ـ ناگی Ladislaus Moholy-Nagy یکی از اعضاء باوهاوس Bauhus بود که چند «بازی نور» ساخت. در این فیلمها اشکال ونقش اشیایی را که بخصوص برای فیلمبرداری ساخته بودند، با بازی نور تغییر و تبدیل می‌دادند. تقریباً درهمین زمان، یعنی‌در سال ۱۹۲۸ اوسکار فیشینگر- Oskar Fischinger مجموعهٔ فیلمهای اشکال مجرد و متحرك خود راآغاز کرد . وی می‌خواست شیوه‌ای برای همراه کردن تصاویر با قطعات موسیقی پدید آورد.

تا این هنگام جنبش به‌سوی تجربهٔ سینمایی، نقاشان فرانسه را نیز برانگیخت. در نتیجه، همهٔ نهضتهای اخیر نقاشی ـ امپرسیونیسم، کوبیسم، دادائیسم وسور رئالیسم ـ به‌زودی درسینما نیز پدید آمدند. امپرسیونیستها قبلا لوئی دلوك را که معتقد بودفیلم داستانی‌خود نوعی نقاشی‌است رهبرخود ساخته بودند. پیروان او سینما را وسیلهٔ تفریحی عمومی می‌دانستندکه می‌توان آن را بابه‌کار بردن دوربین برای‌نمایش برداشت خاص‌خود از حال ومحیط ، هنری‌ترساخت. مثلا برای فیلم « مادام بودهٔ خندان » The Smiling Madame Beudet (۱۹۲۲) از ژرمن دولاك داستان نسبتاً عادی مختصر انتخاب کرده

بود که عبارت بود از سرگذشت عاقله زنی احساساتی وشوهر بی‌عاطفه و بی‌حس او. این فیلم تقریباً به‌صورت گفتگوی درونی آن زن ساخته شده است ودوربین باعکسهای کم‌نور وتارحال اورا در موقع نواختن قطعات دبوسی Debussy بروی پیانو نشان می‌دهد . باحرکت آهستهٔ فیلم، جوانان‌خوشروی عالم‌خیال او را می‌بینیم‌که ازصفحات مجله به‌آغوش‌او می‌آیند ویا باحرکت تند فیلم وبه‌کاربردن عدسی‌مخصوص شوهراو دیده می‌شود که غضبناك بروی پیانو می‌کوبد یا زنش را تهدید به خودکشی می‌کند. با این تصاویرخیالی، ناراحتی روحی زن به تماشاگران نشان داده می‌شود. مادام دولاك با استفادهٔ امپرسیونیستی‌از دوربین، نظریهٔ اساسی دلوك را که می‌گفت سینما می‌تواند هم تفریحی وهم هنری باشد ثابت می‌کند. درفیلم «منیل‌مونتان» Ménilmontant (۱۹۲۵) اثر شاعرانه و غم‌انگیز دیمتری کرسانف Dimitri Kirsanov نیزموضوع فیلم بهیچوجه منحصر به‌فرد نبود. دو دختر یتیم به‌پاریس می‌آیند ودرآنجا جوانی بهردوی آنها تجاوز می‌کند . سبك سینمایی پرحرکت و پرسایه روشن کرسانف که ازنماهای کوتاه و برش موزون تشکیل می‌شد، به‌این داستان تیره وملال‌آور نیرویی بخشیده است که حتی امروزنیز دربیننده اثری عمیق می‌گذارد.

هنرهرج‌ومرج طلبانهٔ «دادا،» نهضتی‌که‌به‌همهٔ قراردادهای‌جامعهٔ بورژوازی‌آن زمان پشت‌پا میزد، نخستین اثرسینمایی‌خودرا با«بازگشت به‌عقل» The Return to Reason (۱۹۲۳) اثر من‌ری- Man Ray پدید آورد . چنانکه خود من‌ری که عکاسی آمریکایی بود وآن زمان در پاریس بسرمی‌برد به‌خاطر دارد، این فیلم در ظرف یك شب به‌منظوربرنامه‌ای دادائیستی‌ساخته شد. این برنامه مخلوطی‌بود ازشعر دادائیستی‌که‌آن‌را بامنتهای قدرت هنجره به‌فریاد می‌خواندند، وقطعات نثرکه آهسته می‌خواندند وموزیکی‌که ازچیزهایی مانند سوت‌کارخانه و زنگ کلیسا تشکیل می‌شد. قرار براین بود کـه فیلم من‌ری برنامه را خاتمه دهد. چون من‌ری تاآن هنگام هرگزفیلم نساخته بود، تکنیکی که به‌کار برد از عکاسی ثابت ریشه می‌گرفت، بدین ترتیب که نوارهای فیلم را روی میزکارش پهن می‌کرد واشیایی‌را که در کارگاه داشت، از قبیل میخ وپونز ودکمه یقه‌وحتی‌عکس زن لخت، بروی‌آن می‌ریخت.

وقتی‌که طرح این اشیاء بروی قشر عکاسی فیلم پیدا می‌شد، نوارها را ظاهر می‌کرد وبعد هرطور ازدستش برمی‌آمد آنها را بهم می‌چسبانید. « بازگشت به‌عقل» که ضمناً پاره شدن وصله‌های فیلم برشدت تأثیر آن می‌افزود، در پایان آن جلسه آشوبی برپا کرد که منجر به‌بهم ریختن تالار نمایش شد . به‌همین جهت آن شب ، شب دادائیستی بسیارخوشی اعلام شد .

در میان آثار دادا یك شاهکار واقعی‌وجود دارد و آن «انتراکت» (۱۹۲۴) اثر رنه‌کلراست که درآن تشییع جنازهٔ مسخره‌ای را به‌سبك فیلمهای زدوخوردی قدیم فرانسه فیلمبرداری کرده‌اند. سفارش ساختن این فیلم رارولف مار Rolf Mare داده بود. تابه‌عنوان «آنتراکت» بین دوپردهٔ نمایش بالهٔ سوئدی نشان داده شود. بازیکنان آن عبارتند از « رقاص اول » دسته‌یان بورلین Jan Börlin ، و نمایندگان برجستهٔ سایر هنرها چون اریك ساتی Erik Satie ، داریوش میلو Darius Milhaud ، و مارسل دوشان Marcel Duchamp، و فرانسیس پیکابیا Francis Picabia، و من‌ری و خود مار. در آغاز فیلم در میان تصاویر کوچکی از پاریس و بازی شطرنجی‌که لب پشت‌بام انجام می‌گیرد، بورلین با تیری کـه در غرفهٔ تیراندازی باغ تفریح به‌سوی هدف انداخته می‌شود ، ازپا درمی‌آید. تشییع جنازه با شتری که نعش‌کش را می‌کشد شروع می‌شود وعزاداران باحرکت آهسته بسیارموقر به‌دنبال آن راه می‌افتند. ولی‌معلوم نیست چطور می‌شود که نعش‌کش مهارش پاره می‌شود و آنوقت چیزی نمی‌گذرد کـه تمام صف مشایعت کنندگان به سرعت برق به دنبـال نعش کش در خیابـان‌های پاریس می‌دوند . شاخه‌های درختان مانند برق از بالای سرشان می ـ گذرد .

کلر، نمایی‌ازیك قایق موتوری رادرمیان این‌صحنه جای می‌دهد تا احساس سرعت را قوی‌ترکند، یادوربین رادرجلوی اتومبیلی‌می‌بندد وازسرازیری یك جادهٔ کوهستانی‌پائین می‌آید. سپس ناگهان نعش‌کش متوقف می‌شود . تابوت بیرون می‌افتد و بورلین سالم و خندان از آن بیرون می‌جهد کلردرفیلم خود جابه‌جا نمایی‌کاملا دادائیستی گنجانیده است؛ مثلا نماهای مکرری اززاویهٔ پایین رقاصهٔ زیبایی‌را نشان می‌دهد

که دامنش درحین رقص، مثل گلی باز و بسته می‌شود. سپس دوربین آهسته بالا می‌آید ومی‌بینیم که رقاصه مرد موقری‌است باریش پرپشت وعینك بی‌دسته آدم ناقص‌الخلقه وبی‌پائی‌که درتمام مدت تشییع جنازه خودش را روی چرخی می‌کشید، وقتی سرعت حرکت زیاد می‌شود ناگهان بر می‌خیزد و به سرعت می‌دود. قوهٔ تخیل سینمایی‌کلر وشوخ طبعی‌خاص اوباحواست اساسی‌دادا که به‌دنبال چیزهای نامعقول وشگفت می‌گشتند، سازگار بود.

فرنان لژه Fernand Léger که یکی از نخستین نقاشان کوبیست بود درسال ۱۹۲۴ بافیلم‌کاملا تجریدی «باله مکانیك» به سینما روی‌آورد. وی می‌نویسد که: «ایجاد وزن اشیاء عادی درزمان ونمایش آنها یا زیبایی ظاهریشان‌کاری بود که ارزش داشت ومنشأ باله مکانیك من شد.» چنانکه ازعنوان آن پیداست‌رقصی‌است که ازحرکات اهرم‌ها ودنده‌ها وآونگها وماهیتابه‌ها وهمچنین آدمهایی‌که حرکاتشان ماشینی شده پدیدآمده است. دختری مانند آونگ با تنبلی تاب می‌خورد وبه دوبین دور و نزدیك می‌شود، چشمی مانند حرکت پیستون باز و بسته می‌شود. شگفت‌آورتر ازهمه نمایی‌است که درآن زن رختشوی تنومندی خود را به‌زحمت‌ازپلکان بالا می‌کشد. درست هنگامی‌که به‌آخرین پله می‌رسد و دستش را دراز می‌کند که نرده کنار پله را بگیرد، لژه نما را قطع می‌کند وزن بیچاره را از نو به‌بالا رفتن از پلکان وامی‌دارد. این‌کاررا بیست وچهاربار تکرارمی‌کند وهمین نما را درجاهای مختلف فیلم آنقدر تکرار می‌کند تا اینکه در تماشاچی میل شدیدی پدید می‌آید که دست خود را دراز کند و زن بیچاره را از آخرین پله بالا بکشد.

عجیب این است که در فیلم، ماشینها وسایر اشیاء وواکنشهای شدید جسمی‌درتماشاچی‌ایجاد می‌کنند. لژه چشم تماشاگران را به‌حرکت می‌اندازد. سایه‌هایی‌به سرعت ازطرف راست پرده به‌طرف چپ وازچپ به‌راست‌حرکت می‌کنند وچشم آنها رادنبال می‌کند. ازیك کلاه حصیری، بلافاصله فیلم به کفش رقاصه‌ای می‌پرد وچشم تماشاگر ازهردوی آنها شکل واحدی می‌سازد. آونگ براقی‌که مستقیماً به‌سوی عدسی دوربین نوسان می‌کند سبب می‌شود که مردمك چشم منبسط و منقبض گردد و

آنقدر بازو بسته شود تا ضربان حرکت آونگ در تمام اعصاب حس می‌شود. کلمات واعداد از تمام مفاهیم ضمنی پیراسته می‌شوند وبه علامات بی‌معنی مبدل می‌گردند. دایره‌ها ومثلثها ومربعهایی که به‌سرعت پشت سرهم می‌آیند، نوعی تقطیع بصری پدید می‌آورند. لژه وظیفه ومصرف اشیاء وماشینها را نادیده می‌گیرد تادر عوض بتواند حرکات زنده و زیبایی طرح آنها را بنمایاند. ریشتر در « فیلم شتودی » Filmstudie (۱۹۲۶) و من‌ری در«اماك باکیا» Emak Bakia (۱۹۲۷) به - اکتشاف این‌گونه اشکال مجرد پرداخته‌اند.

بعد ازجنگ اول دراروپا مکتب دیگری به‌نام «سور رئالیزم» درکنار «دادائیزم» جوانه زد. ولی به‌خلاف دادائیزم که هرج و مرج مطلق بود، سور رئالیزم دارای هدف و برنامه ونیز یك جنبهٔ سیاسی دست‌چپی‌شدید بود یکی‌از مشهورترین فیلمهای سور رئالیستی «عصر طلایی» L'Age d'Or سرمایه‌داری و مذهب کاتولیك را چنان هجو می‌کردکه‌نخستین‌نمایش آن‌درسال ۱۹۳۰ درپاریس‌نزاعی‌به‌پاکرد. فعالیت سور رئالیستها دامنه‌ای وسیع داشت که ازسیاست گرفته تاعلم امراض را دربرمی‌گرفت هدف آشکارایشان عبارت بودازتخریب مفاهیم‌قراردادی دراخلاق وهنر، وشکستن آداب ورسوم وجستجوی زیبایی شگفت در جهان ماوراء عقل بشری. سور رئالیستها با بیانیه‌های پرشور خود، دورنماهای تازه‌ای پیش‌چشم نقاشان وشعرا ونویسندگان باز می‌کردند وبه‌وسیلهٔ حرارت انقلابی‌بیحدی که داشتند هنرمندان سایر نهضتها را به‌سوی خود می‌کشیدند. تاحدود سال ۱۹۳۰ نفوذ سور رئالیزم درهنر نو برسایر مکتبها می‌چربید، وبه ناچار بسیاری از فیلمسازان پیشرو به‌سوی آن جلب شدند. فقط درسال ۱۹۲۸ من‌ری و ژرمن دولاك و ژان اپستین به این مکتب جدید مانند فیلمهای « ستارهٔ دریائی » Étoil de Mer و « صدف و کشیش » - The Seashell And The Clergyman و«سقوط خاندان‌آشر» افزودند. این فیلمها از مطالبی‌ازقبیل عشق‌ارضاء نشده، قتل،گناه، زناء بامحارم ومحرومیتهای عمومی حکایت می‌کردند.

شاید عاملی‌که بیش ازهمه در جلب فیلمسازان به سور رئالیزم مؤثرواقع شد تصاویر رؤیایی آن بود. شهرت و آشنایی با تعلیمات

زیگموند فروید دربین روشنفکران اروپایی بین دوجنگ زبان تازه و مقاومت ناپذیری برای بیان جریانات ضمیر باطن ایجاد کرده بود. مطالب و روابط جنسی را که نمایش آنها بروی پردهٔ سینما خارج از نزاکت بود، اکنون می‌توانستند به‌زبان بصری‌خاصی‌که برشخص«واردی» می‌توانست آن را بفهمد بیان کنند. درواقع تماشای «صدف و کشیش» خیلی شبیه به‌کشف رمزی است که کلید آن در دست فروید باشد. ولی این گونه فیلمها از یك بازی ساده صرف قدم را فراتر می‌گذارند. تماشای آنها عواطف بیننده را ناراحت می‌کند. محتوی آنها برای نیمکت روانکاری مناسب‌تر است تا سالن سینما. تماشاگران این فیلمها با ناراحتی احساس می کنند که دارند دزدانه به‌آشوب درونی وکاملا خصوصی کسی می‌نگرند. این فیلمها به‌علت صحنه‌های کابوس مانند خود هنوز می‌توانستند تماشاگران‌را تکان دهند، ولی دیگرآن شور وتندروی دادائیستها درآن دیده نمی‌شد و ایمان و اعتقاد مکتب فروید جای آن را گرفته بود.

یکی از چند فیلمی که از این افراط روشنفکرانه در به کار بردن‌نظریات‌فرویدبرکنارمانده‌است، فیلم«سگ‌آندالسی» Un Chien Andalou (۱۹۲۹) اثرلویی‌بونوئل Luis Bunuel وسالوادور دالی Salvador Dali است این دو که حتی از فروید هم باکسی ندارند، با لذت عجیبی به دنیای زیرزمینی فروید فرو می‌روند. آنها نیز مانند سایرفیلمسازان سوررئالیست، تصاویر رؤیایی به کار می‌برند ولی سعی نمی‌کنند آن را با نقشه‌های قبلی و بیروح تطبیق دهند. در موقع نوشتن سناریوی خود، بخصوص هر چیز را که ممکن بود منطقاً توضیح دهند یا توجیه‌کنندکنارمی‌گذاشتند. تنها هدف ایشان تکان‌دادن و به وحشت انداختن تماشاگران بود و دانسته ـ شاید با خجلت ـ همهٔ معیارهای قراردادی ذوق و زیبایی و ادب را زیر پا می‌نهادند. دیگران استعاره‌ها و نشانه‌ها را با دقت تمام مانند قطعات خاتم‌کاری با هم جور می‌کردند، حال آنکه بونوئل و دالی به هرچه دلشان می‌خواست دست می‌زدند و هرچه زننده‌تر بهتر! از همان نخستین فصل فیلم، لحن کلی آن به دست می‌آمد. مرد جوانی (بونوئل) تیغ ریش‌تراش به دست بروی ایوان اتاق قدم می‌گذارد تا آسمان صاف را

تماشاکند؛ زن جوانی نیز روی ایوان است؛ هنگامی‌که ابر لطیف نقره فامی ازجلوی‌ماه می‌گذرد جوان تیغش را می‌گیرد ودر یك درشت‌نمای بسیار نزدیك تخم چشم زن را می‌شکافد. در این فیلم مناظروحشتناك به‌سرعت پشت‌هم می‌آیند : تصادف اتومبیل ، دست بریده، منظرهٔ هتك ناموس. مانند عالم رؤیا مناظر آشفتهٔ عجیبی می‌بینیم که مدتها بعد از تماشای فیلم در خاطر می‌ماند، از قبیل ظرف‌کوکتیل زنی که هنگام تکان خوردن، صدای زنگ می‌دهد، و البته علامت تجارتی مخصوص دالی، یعنی انبوه مورچگان‌که ازسوراخی درکف دست مردی بیرون می‌آیند.

اما نبایستی پنداشت‌که «سگ آندالسی» فقط ازتصاویروحشتناك تشکیل شده است؛ بلکه‌گاهی مناظر زیبا به سرعت می‌گذرد،که محیط وحشتبار فیلم به زیبایی آنها می‌افزاید؛ وگاه صحنه‌های لطیف می‌بینیم مانند هنگامی که قهرمان فیلم شانزده سال پیش، رو به سوی دوربین می‌کند و آنچه را ممکن بوده روی دهد به خاطرمی‌آورد؛ یا هنگامی که در جنگلی‌که تابلوهای‌کورو Corot را بیاد می‌آورد ومی‌افتد و می‌میرد. دربسیاری از صحنه‌ها پاکیزگی ونظام عجیبی‌بچشم می‌خورد. این تناقض ظاهری، جزو نقشهٔ حساب شدهٔ سازندگان فیلم است که می‌خواهند با آماده‌کردن حساسیت تماشاگر و تکان دادن او زیبایی را را بامفهوم‌تازه‌ای‌به‌اوبنمایانند، ورؤیایی‌ایجادکنندکه‌بدگفتهٔ‌سوررئالیستها «واقعی‌تر از واقعیت» باشد.

در همان هنگامی‌که سوررئالیستها سخت به‌کاوش تصاویررؤیایی وکابوس مانند سرگرم بودند، کارگردانان دیگری نیز بودند که جهان واقعی آنهارا بیش ازپیش به‌خود می‌کشید. اما این دنیای واقعی آنها حقیقتی نداشت و به دلخواه فیلمسازان ساخته و پرداخته شده بود و به صورتی‌که اغلب آن را ترکیب‌بندیهای «سمفونی شهر» می‌خواندند درآمده بود و درآنها نماهای مستند از زندگی عادی در خیابان، مادهٔ خام نوعی « باله مکانیك » نیمه مجرد را تشکیل می‌داد. فیلم «فقط ساعتها» Rien que les Heures (۱۹۲۶) اثرآلبرتوکاوالکانتی Alberto Cavalcanti نمایشی امپرسیونیستی از شهر پاریس است و می‌کوشد رنگ و آهنگ خاص این شهر را نشان دهد. دراین

فیلم تصویر پیرزن بیماری که همچون موشی در پس کوچه‌های پاریس می‌خزد، به عنوان «ترجیع‌بند» مکرر نشان داده می‌شود.

زندگی مردم بسیار غنی و بسیار فقیر روی پرده می‌آید، ولی هرگزمورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه زندگی آنها به عنوان تاروپود نقش متغیر فیلم، که همان شهر پاریس باشد، نشان داده می‌شود.

در همین زمان در آلمان والتر روتمن فیلم «برلین، سمفونی شهری‌بزرگ» Berlin, the Symphony of a Great City (۱۹۲۷) را تهیه‌کرد و در آن تصویر شهر برلین را ازسپیده‌دم تا نیمهٔ شب نشان داد. جنبهٔ مکانیکی این فیلم از فیلم‌کاوالکانتی بیشتر، و جنبهٔ شخصی‌آن‌کمتر است . در شروع فیلم قطاری را هنگام ورود به شهر و دکانداران را در حین بالا زدن کرکرهٔ مغازه‌هایشان نشان می‌دهد. این صحنه‌ها آهنگ و رنگ شهر را هنگام بیدار شدن ضبط کرده‌اند. در هلند یوریس ایونس Joris Ivens « باران » Rain (۱۹۲۹) را تهیه‌کردکه تصویری‌کوتاه ولی فراموش نشدنی ازرگباری زودگذر درشهر آمستردام است. ولی دوران «آهنگهای شهر» سپری می‌شد. ایونس که از رئالیسم اجتماعی شوروی به هیجان آمده‌بود از فیلمهای‌مستند شاعرانهٔ‌زیبا وخنثی روی گردانید وبه‌تفسیرجدی‌اجتماع پرداخت. «خاك‌نو» New Earth (۱۹۳۳) را که‌ازفیلمهای‌مستند کلاسیك است درسال۱۹۲۹ شروع‌کرد. این‌فیلم سندی‌است ازجریان کند وپرمشقت پس‌گرفتن زمین از دریای شمال. ایونس امیدوار بود که ازآن‌جریان سرودی درمدح مردانی‌که رنجشان آبهای‌دریارا عقب‌رانده بود بسراید. اما پایان پیش‌بینی نشدهٔ فیلم باطعنهٔ بسیارتلخی آمیخته است؛ زیرا که‌درسال ۱۹۳۳ هلندیها برای‌جلوگیری از بحران گندم، نخستین خرمنی‌راکه باچنین زحمتی به‌دست‌آمده بود، به‌دریا ریختند.

در آلمان هانس‌ریشتر Hans Richter نیز از فیلمهای تجریدی روی گردانده وبه‌صحنه‌های اجتماعی‌پرداخته بود. یك‌نمایش امپرسیونیستی ازمسابقهٔ اسب دوانی به‌نام «سمفونی اسبدوانی» - The Race Symphony (۱۹۲۸) و فیلم دیگری به نام « بازار » The Stock Exchange (۱۹۲۹) تهیه‌کردکه‌درآن ابتدا توسط گراورهای قدیمی وسپس به‌وسیلهٔ فیلمبرداری مستند تاریخ وطرز کار

بازار را شرح می‌دهد. در فیلم کوتاه و گیرایی به‌نام « ارنومتس‌نر » Ernö Metzener که عکاسی آن بسیارمهیج است به‌دنیای فیلمهای «خیابانی» آلمان بازمی‌گردیم، ولی‌این‌بار خیابانهاوکوچه‌ها در استودیو ساخته نشده‌اند، بلکه واقعی‌هستند. ماجراهایی که برقهرمان بیچارهٔ این‌فیلم می‌گذرد، از «پایان خوش، تسلی‌بخش » کاملا بیگانه است. کوشش دیگری‌که برای بیرون کشیدن دوربین از استودیو شد، به‌دست بیلی وایلدر Billy Wilder و رابرت سیودماك - Robert Siodmak انجام گرفت که منجر به‌تهیهٔ فیلمی به‌نام « مردم در روز یکشنبه» People on Sunday (۱۹۲۹) شد. این‌فیلم‌که‌درشهر برلین وباغهای عمومی اطراف آن برداشته شده است، سرگذشت کوتاه زنده وغالباً نیشدار چهارکارگر جوان شلوار اطوکرده‌ای است که روز تعطیل‌خودرا به‌تفریح می‌گذرانند. دراین‌فیلم نیز بسیاری ازجزئیات و نماهای مکرر وشیوه‌های آزمایشی «آهنگهای‌شهر» دیده می‌شود، ولی دراینجا غرض ازآوردن‌آنها زیبایی محض نیست، بلکه تنقید وتفسیر اجتماعی است.

فلسفهٔ غالب هنرمندان درسالهای ۳۰-۱۹۲۰ «هنربرای هنر» بود، حال‌آنکه پدید آمدن ناگهانی بحران در۱۹۲۹ این فلسفه را دگرگون‌کرد. درحالی‌که وحشت‌وگرسنگی وویرانی دور وبر هنرمندان راگرفته‌بود، بسیار بی‌جا می‌نمودکه اینان فقط به‌تصاویر زیبا وجهان رؤیایی درون خود بپردازند. فیلمهای رئالیستی مانندآثار شودوی را درسینهٔ کلوبهای بیشماری که ازسال ۱۹۲۵ به‌بعد در تمام اروپا رواج یافت می‌دیدند ودربارهٔ آنها بحث می‌کردند. برای اغلب آنها این‌کشفی بود ودلیلی براینکه مسائل مربوط به‌دنیای واقعی نیز می‌توانندمانند کارهایی که تاکنون شده بود زیبا و فریبنده وازلحاظ هنری با ارزش باشند. پس‌ازده سال تغییردادن واقعیت‌ومزاح باواقعیت وندیده‌گرفتن واقعیت، پیشروان‌نیز ناگهان‌خودرا علاقه‌مند به‌تکرار ونمایش واقعیت ومعاوضهٔ هدف اجتماعی‌با تجربیات زیبایی‌شناسی‌یافتند. برای بسیاری ازفیلمسازان پیشرو مثل بسونوئل و کاوالکانتی و ایستاین وایونس و موهولی‌ناگی Moholy Nagy و روکیه Rouquier و روتمن، قدم بعدی ساختن فیلمهای مستند بود. آنچه را جان‌گریرسن - John

Grierson بعداً « مزخرفات مستند » می‌خواند بینهایت برایشان جالبتر بود تا بازگشت پر منفعت به‌قراردادهای فیلمهای استودیو که دهسال تمام به‌آن ناسزا گفته بودند.

۳

هالیوود، از ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰

چنانکه گذشت، پس ازختم جنگ جهانی اول صنعت سینمای آمریکا بربازار دنیا تسلط داشت. برای سینماگران وسینمادوستان، همهٔ راهها به‌هالیوود می‌رفت. نام هالیوود؛ مرادف شهرت وثروت بود. در حدود سال ۱۹۲۰ هالیوود مرکز جدیدترین صنعت بزرگ آمریکا شده‌بود. سهام کارخانه‌های فیلمبرداری رفته رفته وارد معاملات «وال استریت»شد وشرکتهای مهمی‌مانند ج پ. مورگان Morgan وکوهن Kuhn و لوب Loeb وارد معاملات سینمایی شدند. وقتی‌که کارخانهٔ هنرپیشگان متحد به‌توسط چارلز چاپلین و ماری پیکفرد و د . و . گریفیث تشکیل‌شد، میزان‌فروش‌مشترك ایشان به‌چندین میلیون دلار رسیده‌بود. این‌شرکت می‌توانست درسال به‌مستشار حقوقی خود ویلیام ماك ادو William Mc Adoo وزیر دارائی ویلسون و کسی که «قرضهٔ آزادی» را در زمان جنگ رواج داده بود صدهزار دلار حقوق بپردازد. در اوائل ۱۹۲۰ درکارخانه‌های فیلمبرداری هزینهٔ فیلمی متوسط باشرکت ستاره‌ای درجه اول، به‌صد الی صدوبیست وپنج هزار دلار می‌رسید واین تازه شروع کاربود.

با افزایش قدرت استودیوها درسالهای اول دههٔ بعد ازجنگ، هزینهٔ تهیهٔ‌فیلم نیزبالاگرفت. مزد ستاره روزبه‌روز بیشتر می‌شد، ولی

چیزی‌نگذشت که فیلم مخارجی‌مهمتراز مزد ستارگان نیز پیدا کرد. داستان فیلم‌که‌زمانی موضوعی‌ناچیزبود، با خریدوحفظ حقوق سینمایی پرفروشترین داستانها ونمایشنامه‌های سال، روزبه‌روز اهمیت بیشتری پیدامی‌کرد. دکور وتزیینات گران‌راکه زمانی بارها درفیلمهای مختلف ازآن استفاده می‌کردند ازاین‌پس برای هرفیلمی جداگانه می‌ساختند. خود محل استودیو، نیز وسعت یافت. صحنه های باز و یا محصور به شیشه، جای خودرا به‌کارگاههای عظیم سیمانی دادندکه با نورافکنهای قوی روشن می‌شدند وهر استودیو زمینهای پهناوری خریدکه دهکده و خیابانهای شهر وبارانداز وایستگاههای راه آهن ومانند اینها درآن بود وفقط کافی بودکه طراح دستکاری مختصری بکند و آنهارا برای فیلمی‌که‌درحال تهیه‌بود آماده سازد. بعضی‌ازکارخانه‌ها حتی زمینهایی نزدیك لوس‌آنجلس خریدند و درآنهاهمیشه اسب وگلهٔ گاو وگاریهای سرپوشیده واین‌گونه وسایل لازم برای تهیهٔ فیلمهای «کوبوی» حاضر نگاه می‌داشتند. درسال ۱۹۱۴ چهار درصد از بودجهٔ هرفیلم، هزینهٔ ثابت وعمومی هر استودیو بود. رؤسای استودیو نیزکه برچنین قلمرو شاهانه‌ای فرمان می‌راندند برای خود مزدی شاهانه منظور می‌کردند و اشخاصی‌چون ادولف زوکور، ویلیام‌فاکس ومارکوس‌لوئیو Marcus-Loew و لوئی ب. مایر Louis B. Mayer به‌عنوان شخصیتهای والامقام درصحنهٔ اقتصاد آمریکا ظاهر شدند. چون صدها هزار دلار و گاهی حتی میلیونها دلار برسرتهیهٔ هر فیلم می‌رفت، استودیوها می‌کوشیدند که سرمایه‌های خودرا تا سرحد امکان محافظت کنند مثلا ستارگان درجهٔ اول، فروش‌فیلم‌را تقریباً تضمین می‌کردند. دردههٔ بعد ازجنگ، کارخانه‌های فیلمبرداری با اصرار وجدیت بسیاری در راه پروراندن ستارگان تازه وبرجسته که‌مورد توجه‌تماشاگران واقع شوند می‌کوشیدند. در استودیوها، اداره‌های عریض وطویل تشکیل شدند تا خبر ومطلب برای مطبوعات سینمائی که روزبه‌روز اهمیتشان فزونی می‌گرفت، فراهم کنند. برای این اداره‌ها، هیچ خبریاشایعه‌ای، اگر می‌توانست درصفحهٔ اول روزنامه‌ای قرارگیرد یا ستونی از مجله‌ای را به‌یکی ازستارگان نورچشمی استودیو اختصاص دهد،عجیب وبعیدنبود. مشهورترین تبلیغاتچی این دوره شاید هاری رایشنباخ - Harry

Reichenbach باشد. همین رایشنباخ بودکه هنگام فروکش موقت شهرت شگفت‌انگیز رودلف والانتینو Rudolph Valentino اورا وادارکرد که ریش‌بگذارد وبدین‌ترتیب اسم‌آن ستارهٔ معروف را باردیگر به‌صفحات اول روزنامه‌ها بازگرداند؛ وباچاپ نامه‌های اعتراض زنها وسلمانیهای آمریکا، نام اورا همچنان درصفحهٔ اول نگاه‌داشت تا اینکه ماهها بعد دریك‌جلسهٔ «ریش‌تراشی» توسط نمایندگان سلمانیهای آمریکا شوخی را ازحدگذراند این‌گونه فعالیتهای تبلیغاتی نمونهٔ سعی کارخانه‌ها در راه پدیدآوردن یا حفظ ارزش فروش بازیگرانی بود که با ایشان قرارداد داشتند. سرگذشت بازیگران را برحسب آنچه خود رایشنباخ « شهرت خیالی» می‌نامید می‌ساختند. وتماشاگران فریب‌این نقشه هارا می‌خوردند. وقتی که ستارگان مشهوری چون جان باریمور John Barrymore، رودلف‌والانتینو، نورما Norma یاکونستنس تالماج Constance Talmadge، ریچارد بارتلمس Richard-Barthelmess، میلتون سیلز Milton Sills، پولانگری Pola Negri یاگلوریا سوانس Gloria Swanson بازیگرانش بودند، نه‌تنها موفقیت بلکه میزان فروش آن‌را نیز می‌شد کمابیش با قطعیت پیش‌بینی کرد. دهها ستارهٔ دیگر- مانند کلارا باو Clara-Bow ، مج‌بلامی Madge Bellamy، لیلالی Lila Lee، تامس میگان Thomas Meighan، بیب دانیلز Bebe Daniels، ماریون‌دیویس Marion Davis، جکی‌کوگن Jackie Coogan- به‌واسطهٔ جاذبه یاملاحت خاصی‌که داشتند درهرفیلمی شرکت می‌کردند ترفیق آن‌روی‌هم‌رفته مسلم بود. استودیو، که محصولات خودرا به‌نیروی نام ستارگان می‌فروختند، هریك به‌نوبهٔ خود می‌کوشیدند که عدهٔ بیشتری‌ازستارگان نام‌آور دراختیار داشته‌باشند، تااینکه دراواخر دههٔ ۳۰-۱۹۲۰ شرکت متروگلدوین مایر افتخار می‌کرد از اینکه اورا «خانهٔ‌ستارگان» بنامند. با داشتن ستارگانی چون گرتاگاربو، جان - گیلبرت John Gilbert، نورماشیرر Norma Shearer، لون- چنی Lon Chaney، رامون‌نووارو Ramon Novarro، لیلیان گیش، ماریون دیویس، باسترکیتون Buster Keaton، و جون - کرافورد Joan Crawford، این‌کارخانه پولسازترین و «مطمئن-

ترین» استودیوی جهان شناخته می‌شد. روش ستاره سازی که در ۱۹۱۰ بدان سختی با آن مخالفت می‌شد، درظرف ده‌سال مستحکمترین سنگر کارخانه‌های فیلمبرداری از آب درآمد.

داستانی که فیلم از روی آن ساخته می‌شد نیز عامل مهمی در تضمین توفیق فیلم شناخته‌شد، منتهی این عامل البته به‌پای ستارگان نام‌آور نمی‌رسید. درهمان اوایل دهۀ ۲۰-۱۹۱۰، آثار نویسندگان مشهوری مانند بالسکو ایبانز Balsco Ibánez، رافائل ساباتینی Rafael Sabatini، یوزف‌هرگشایمر-Joseph Hergeshei mer، بوث تارکینتون Booth Tarkinton و الینورگلین Elinor Glyn، روی پردۀ سینما ظاهر شد. استودیوها میزان استقبال تماشاگران را ازهرفیلم تازه‌ای به‌دقت ضبط‌کردند. وقتی که درآمد «صندوق» (box office) علاقۀ غیر منتظرۀ تماشاگران را به‌موضوعهای تازه نشان می‌داد، استودیوها بلافاصله به ساختن چندین فیلم‌ازآن موضوع تازه می‌پرداختند. خلاصه تهیۀ فیلم دچاردورتسلسل شد. توفیق کمدیهای شهوت‌انگیز سسیل‌ب دومیل - Cecil B. De Mille پس‌ازجنگ اول، موجب پدیدآمدن موجی از « کمدیهای اتاق خواب» شد؛ واتفاقاً این‌امر باعث‌گشت که نوعی انقلاب درقواعد اخلاقی سینما رخ نماید. پس از توفیق فیلم « زندانی زندا » - The Prisoner of Zenda (۱۹۱۱) داستانهای پرماجرای عشقی از درو دیوار باریدن گرفت. فیلم «رژۀ بزرگ» The Big Parade (۱۹۲۵) باهمۀ اصرارمدیران کارخانه‌ها که‌داستانهای جنگی درحکم سم مهلك است ، فروش فراوان داشت، و در نتیجه همۀ مدیران کارخانه‌ها بلا فاصله سفارش یك « داستان جنگی » به‌نویسندگان خود دادند .

همین میل به‌پیروی ازخواست تماشاگران - یا لااقل پیروی‌از آنچه تهیه کنندگان آن‌را خواست تماشاگران می‌پنداشتند - باعث شد که‌پس‌از ۱۹۱۰ هالیوود، هنرمندان مشهور سینمای‌اروپا را دسته‌دسته به‌استودیوهای خود فراخواند. اگرتماشاگران خواهان فیلم پولانگری بودند، هالیوود فوراً پولانگری را از اروپا دعوت می‌کرد، و برای محکمکاری، کارگردان اورا نیز به‌همراه او می‌آورد. اگرسوئدیها فیلم

خوب می‌ساختند، هالیوود فوراً سیستروم واستیلر را وادار می‌کرد، و برای محکمکاری گرتاگاربو را نیز به‌همراه آنها می‌آورد. اگر فیلم «تنوع» رکورد درآمد «صندوق» را می‌شکست، هالیوود یانینگز را می‌ربود. بهمین ترتیب مورنو و دویون و پومر وفروینده و لنی و ژاك فدر و لارس هانسون Lars Hanson و آینارهانسون Einar و لیادوپوتی Lya de Putti به‌هالیوود کشانده شدند. این جریان به تولید سیل‌آسای سالهای ۱۹۱۶ و۱۷ منجر شد تا اینکه پدیدآمدن فیلم ناطق دراول ۱۹۱۸ آن‌را ناگهان متوقف ساخت.

دردههٔ ۲۰-۱۹۱۰ هالیوود مشخصات‌مرکز یك‌صنعت‌بزرگ را به‌دست‌آورد. روش‌آزاد وبی‌قید فیلمسازی که دربیست سال اول تاریخ سینما مرسوم‌بود، متروك شد. دیگرکسی مانند مك‌سنت نمی‌توانست با یك دوربین فیلمبرداری به‌چند نفر بازیگر کمدی وارد میدان شود و خود را سینماگر بنامد دیگر کسی مانند گریفیث نمی‌توانست چند هزار دلار از دوستان خود وام بگیرد و فیلمی مانند «تولد یك ملت» بسازد. اکنون که‌تهیهٔ فیلم به‌وسیلهٔ کارخانه‌های عظیم صورت می‌گرفت و نمایش آن در دست شبکهٔ عظیم سینماها بود، صنعت فیلم‌برداری وارد مرحله نوی شده بود. در این مرحله مخارج فیلمبرداری به‌دقت حساب می‌شد، سود و زیان به‌دقت ضبط می‌شد، بودجه به‌دقت تعیین می‌شد، و رقابت به‌شدت در جریان بود. از ریختن پول هنوز نتایجی به‌دست می‌آمد؛ مثلا نسخه‌های فیلم بهتر چاپ می‌شد، زرق‌وبرق‌فیلم بیشترمی‌گشت، بلیط بهتر به‌فروش می‌رفت، ولی‌اکنون در ریختن پول نیز می‌بایست دقت‌کرد. پول می‌بایست پول بیاورد. بنابراین هالیوود به‌ستارگان‌خود مزدهای شاهانه می‌داد؛ برای خریدن داستانها و نمایشنامه‌های نویسندگان، قیمتهای گزاف می‌پرداخت؛ و اروپارا ازهنرمندانی‌که در ایالات متحدهٔ امریکا خریدار داشتند، تهی می‌کرد. هالیوود مرکز یك‌کاسبی بزرگ شده‌بود، ونخستین شعارش، مانند شعارکاسبان دیگر، این‌بود که: «همیشه حق بامشتری‌است.»

گناه و رسوائی

درحدود سال ۱۹۱۰ هنگامی که نخستین‌بار بساط سینما به

مغرب آمریکا کشیده شد، صاحبان پانسیونها چنین اعلان می‌کردند: «اتاق‌کرایه موجوداست. سگ وبازیگرپذیرفته نمی‌شود.» اما درسال ۱۹۱۹ که استودیوهاسالی ۲۰,۰۰۰,۰۰۰ دلار مزد به‌بازیگران‌خود می‌پرداختند و ۱۲,۰۰۰,۰۰۰ دلارصرف مواد خام می‌کردند، روش صاحبان پانسیونها یکسره دگرگون شده بود. مردم بومی آن‌سرزمین اکنون با غرور به‌استودیوهای بزرگی که در قلب هالیوود ساخته شده بود می‌نگریستند وازاینکه شهرآنها دارای‌چنین سازمانهای بزرگی‌شده بود می‌نگریستند وازاینکه شهرآنهادارای‌چنین سازمانهای بزرگی‌شده بود، به‌خود می‌بالیدند، این‌مردم ازجهانگردانی‌که‌برای تماشای‌عجایب تازهٔ مغرب‌زمین به‌هالیوود می‌آمدند استقبال می‌کردند، وبرای مسئله هجوم سیل‌آسای دختران به‌شهر در جستجوی راه حلی بودند. مزد هنگفت ستارگان سینما، وزندگی پر زرق وبرق آنان، باعث می‌شد که ازگوشه وکنار، هردختری که آب و رنگی درخود سراغ می‌گرفت، به هالیوود روی بیاورد، بدین‌خیال‌که‌پس‌از ماری پیکفورد ومیبل‌نورماند Mabel Normand نوبت، نوبت اوست.

«آموزشگاههای» مشکوکی که برای تربیت ستارگان پدید آمده‌بودند، نیز بدین آتش دامن‌می‌زدند. بیشتر این دختران جوان بانومیدی سخت وتلخ روبه‌رو می‌شدند، وگاه نیز سرنوشتی بدترازاین درپیش داشتند. شرح وتفصیل فساد هالیوود رفته‌رفته مطبوعات امریکا را فرا گرفت.

درنخستین‌سالهای پس‌از ۱۹۲۰ اخبارهالیوود مایه‌دارشد. قضیه روشن‌بود: عدهٔ زیادی ازمردم درمدت کوتاهی ثروت فراوانی به‌چنگ آورده‌بودند. این‌مردم‌چون‌برای ثروت‌وشهرت‌ناگهانی آمادگی‌نداشتند، بسیاری ازآنان مانندکودکانی‌رفتار کردندکه در اتاقی پراز بازیچه‌های رنگارنگ آزادگذاشته شده‌باشند ـ منتهی بازیچه‌های اینان عبارت‌بود از اتوموبیلهای تندرو، ویسکی‌قاچاق، زنان گران‌قیمت ومواد مخدره. اینان مطالبی‌را که ادارهٔ تبلیغات استودیو درباره شان انتشار می‌داد، باور می‌کردند. خودرا پادشاهان وملکه‌های غیر مسئول‌پنداشتند اما همان افسانه‌هایی‌که اداره‌های تبلیغات به‌زحمت‌زیاد دربارهٔ آنها منتشر می‌کرد، بلای جانشان شد. چشمان مردم امریکا متوجه هالیوود شد.

روزنامه‌ها خبرنگاران خودرا مأمور هالیوودکردند، واین‌خبرنگاران کسانی نبودند که به‌مطالبی کـه اداره‌های تبلیغات در اختیارشان می‌گذاشتند قناعت‌کنند. خبرافزایش‌فحشاء وفساد وشرح مجالس عیش و نوش درمطبوعات منتشرشد. درسال ۱۹۲۲ ، هالیوود نه تنها به‌عنوان پرزرق وبرق‌ترین، بلکه به‌عنوان‌فاسدترین شهرایالات متحده،معروف شده بود.

البته برخی‌ازعلل این وضع را می‌توان درسستی‌گرفتن مبانی اخلاق‌عمومی پس‌ازجنگ‌جهانی اول‌جستجوکرد. تبلیغات‌گران‌هالیوود می‌گفتند که‌هالیوود هم درست‌مانند سایرشهرهای امریکا است، بااین تفاوت که زیر نورافکنهای قوی قرارگرفته است! و بواسطهٔ شهرت و ثروت‌ناگهانی همه‌چیز آن درشت‌تر از اندازهٔ طبیعی جلوه می‌کند. در همین‌هنگام تغییری‌که درموازین اخلاقی روی نموده بود، درفیلمهای هالیوود نیز منعکس می‌شد . داستانهـای شهوت‌انگیز، چه به صورت کمدی، وچه‌صاف وساده، خریدار فراوان پیدا کرده‌بود. باآنکه قانون منع مسکرات، تازه گذشته بود، صحنه‌های میخواری درفیلمها فراوان بود. طلاق وفریفتن واعتیاد به‌مواد مخدره، درفیلمهای مکرربه‌عنوان نشانه‌های زندگی باب‌روز نشان داده می‌شد امریکا قدم درجادهٔ این‌گونه زندگی نهاده‌بود، و راهبرش هالیوود بود. اما درشهرها ودهکده های دور افتادهٔ امریکا، این‌راه‌ورسم تازه، زمینه‌ای نیافته‌بود. بسیاری ازکسانی که به‌سینما می‌رفتند، ازآنچه روی پرده می‌دیدند حقیقتاً در شگفت می‌شدند، وبدین‌نتیجه می‌رسیدند که‌آنچه می‌بینند فقط نشان‌دهندهٔ زندگی هالیوود است.

در اواخرسال ۱۹۲۲ درظرف‌چندماه چند رسوایی درهالیوود رخ نمود، آرباکل، بازیگر معروف، متهم به‌هتك ناموس شد؛ ویلیام دزموندتیلور Dezmond Taylor از کارگردانان هالیوود ، به‌طرز اسرارآمیزی‌کشته‌شد.(دراین‌ماجرا پای‌ماری مایلزمینتر M. Miles Minter ومیبل نورمندکه هردو از ستارگان نام‌آور آن‌روز بودند، نیز درکار بود؛ وهنوز معمای این‌قتل حل نشده است.) معلوم شد که والاس‌راید، بازیگر خوش سیمای آن‌روز، معتاد به‌مواد مخدره است. دیگ خشم مردم به‌جوش‌آمد وبه‌مرحلهٔ خطرناکی‌رسید. هرچندنتایج

این‌وضع فقط دامن‌افراد را می‌گرفت (آرباکل وماری‌مایلزمینتز دیگر درهیچ فیلمی ظاهر نشدند وشهرت میبل‌نورماند صدمهٔ دائمی دید) موج اعتراض به‌زودی به‌صورت تهدید سانسورفیلمها درآمد. مقامات‌رسمی‌و غیررسمی فوراً درفیلمها ـ حتی‌بی‌آلایش‌ترین‌آنها ـ صحنه‌های زشت‌و مستهجن یافتند، و سازمانهای اخلاقی‌نیز با حربه‌های متداول خود به این‌گروه پیوستند. همه‌چیزمحکوم شد. تروخشك باهم سوختند.

تهیه کنندگان که خودرا باچنین موج اعتراضی روبه‌رو یافتند، به‌چاره اندیشی پرداختند. کارخانه‌های بزرگ باآنکه درجریان رقابت وکاسبی به‌خون‌یکدیگرتشنه‌بودند، دربرابرخطر دست به‌یکدیگردادند و«سازمان وتهیه‌کنندگان‌وتوزیع‌کنندگان فیلم‌امریکا» The Motion Picture Producers and Distributors of America راتشکیل‌دادند. این سازمان که در اواخر ۱۹۲۲ تشکیل‌شد، دوکارفوری درپیش داشت: دفع خطرسانسور دولتی، وبرقرارکردن سانسور داخلی وسروسامان دادن به‌فیلمها برای‌اینکه مردم ازحسن‌نیت واعتقاد تهیه ـ کنندگان خاطر جمع شوند. اعضای این سازمان قرار گذاشتند که با توافق یکدیگر موازینی‌طرح‌کنند ومرعی دارند. برای تضمین اجرای این‌قرارداد ونظارت براجرای‌آن، یك‌نفر را دررأس سازمان جدید گذاشتند که مانند «تزار» بر استودیوها حکومت می‌کرد. این شخص ویل اچ هیز Will H. Hays نام داشت که‌رئیس کمیتهٔ ملی‌حزب دموکرات بود ومقام مذهبی نیز داشت.

انتخاب هیز، انتخاب بجائی‌بود، زیرا که مقام اجتماعی‌او، وی را دربرابرحملهٔ گروههای مختلف نگه‌می‌داشت. تهیه‌کنندگان به‌وسیلهٔ این‌شخص ازحمایت نیروی سیاسی‌ومذهبی هردو، برخوردار شدند واز خطر سانسور دولتی جستند. اما ازطرف دیگر هیئتهای سانسور مانند قارچ درگوشه‌وکنار روییدند. این‌هیئتها ازطرف حکومت محلی‌اختیار داشتندکه‌هرفصلی‌ازهرفیلمی‌را که مغایرموازین‌اخلاقی تشخیص دهند، قیچی‌کنند، یا اینکه نمایش‌هرفیلمی‌را اصولا منع کنند. تهیه کنندگان بجای اینکه بااین‌هیئتها به‌نبرد برخیزند ـکه درآن‌زمان‌کار عاقلانه‌ای نبود ـ موارد اعتراض این‌هیئتهارا یادداشت کردند وبرای خود معلوم ومشخص‌ساختند که‌درساختن فیلم تاچه‌اندازه می‌توانند آزادی داشته

باشند. اما پس از آنکه خاطرهٔ رسواییهای هالیوود رفته رفته فراموش شد، وصدای اعتراض‌کنندگان به‌خاموشی گرایید، تهیه‌کنندگان باردیگر جسارت یافتند، ودوباره زنان برهنه وصحنه‌های فساد روی‌پرده ظاهر شدند، به‌طوری‌که امروزفکرش را هم نمی‌توان‌کرد. « سازمان تهیه ـ کنندگان وتوزیع‌کنندگان فیلم امریکا» که بعدها به‌نام « ادارهٔ هیز » معروف شد، به‌تهیه‌کنندگان، که با یکدیگر به‌سختی رقابت می‌کردند، هرگاه درتهیهٔ فیلم تندروی می‌کردند، «اندرز» می‌داد. این اداره بیشتر وقت‌خودرا صرف خوشبین ساختن مردم‌نسبت به‌سینما می‌کرد وبه‌آنها اطمینان می‌داد که‌فیلمها اکنون از همیشه پاکتر و اخلاقی تر شده اند.

چیزی‌که مسلم‌است، فیلمهای این‌دوره « اخلاقی‌تر » از همیشه بودند، منتهی به‌یك معنای خاص. « ادارهٔ هیز » درمیان تهیه‌کنندگان نظریه‌ای‌را رواج داد که نظریهٔ « مکافات عمل » نامیده می‌شد. مطابق این‌نظریهٔ خشك، اگرشخص باتقوی یا بد وگناهکار به‌مکافات عمل‌خود برسد، اگرنیکوکارسرانجام پیروز شود، وبدکار شکست بخورد، خدا و خلق وهنر همه راضی می‌شوند. استودیوها فوراً به‌فراست دریافتندکه معنی ومضمون این‌نظریه این‌است که می‌توانند شش حلقه فیلم آگنده ازگناه وفساد بسازند وفروش‌فیلم را تضمین‌کنند، بدین‌شرط که درحلقهٔ هفتم اشخاص گناهکار و فاسدرا به‌سزای کارشان برسانند؛ می‌توانند در سراسرفیلم دست دردست رذیلت پیش‌روند، بدین‌شرط که دست‌آخر فضیلت‌را پیروز سازند. سانسور کنندگان ممکن‌بود در گوشه و کنار گاهگاهی صحنه‌ای ازفیلمی‌را به دم‌قیچی‌بدهند، اما چه‌کسی می‌توانست به سازندگان‌فیلمهایی‌که جانب اخلاق‌را بدین‌سختی می‌گرفتند، اعتراض کند ؟

وقتی‌که‌چنین‌گزکی‌به‌عنوان راهنمای اخلاق «عصرجاز» به‌دست فیلمسازان داده شد، ناچار کیفیت خاصی ظهور کرد که‌عبارت بود از تناقض میان اندیشه و کردار؛ واین تناقض اکثر فیلمهای آن زمان‌را اساساً به‌دروغ ودغل مبتلا ساخت.

بدین‌ترتیب «کلاراباو» می‌توانست سر زده به‌خانهٔ جوان عزبی داخل‌شود، دلبرانه دربرابرش برقصد، دلیرانه شرابش‌را بنوشد و به‌یك

خیزهوس‌انگیز خودرا به‌اتاق خواب اوبیندازد. اما وقتی که آن‌جوان عکس‌العملی مناسب حال نشان می‌داد، کلارا ناگهان به‌خانهٔ خود می‌گریخت وخودرا در آغوش مادرش می‌افکند. یا اگرمرد وزن جوانی چندساعتی به‌عشقبازی‌دزدکی می‌پرداختند، دردقیقهٔ آخر خوشبختانه معلوم می‌شدکه این‌دوزن وشوهرند وجای‌نگرانی نیست. مجالس عیش ونوش بادقت‌تمام نشان داده می‌شد، اما هرگزاز اظهار تأسف ومخالفت با تشکیل این‌گونه مجالس فروگذارنمی‌شد، تا پوشیده نماند که تهیه‌کنندگان فیلم تاچه‌اندازه به‌اصول اخلاقی پای‌بندند.

دومیل و اخلاق جدید

فیلمهای سیسیل ب دومیل در اواسط دههٔ ۳۰-۱۹۲۰ به‌خوبی نشان می‌دهد که این اخلاق جدید اساساً تا چه اندازه سطحی و حتی ریاکارانه بوده‌است. گذشته ازگریفیث، دومیل مشهورترین وموفقترین کارگردان آن دوره بود، ومقدار زیادی ازاین توفیق را وی مرهون توانایی زیرکانهٔ خود درخوردن نان به‌نرخ روزبود. وی‌درهمان آغاز دورهٔ طولانی کارگردانی خود دریافته بود که ذوق و سلیقهٔ تماشاگران، مطمئن‌ترین‌راهنمای تهیه‌کنندگان‌است، وفیلمهای خودرا از روی‌همین حساب می‌ساخت. نخستین‌فیلم او، یك‌فیلم «وسترن» بود به‌نام «سرخ پوست» The Squaw Man که دراوایل سال۱۹۱۴ ساخته‌شد (و یکی‌ازنخستین‌فیلمهای‌داستانی‌بودکه درهالیوودتهیه‌شد) این‌فیلم‌بلافاصله توفیق یافت و دومیل فوراً چند فیلم دیگرازهمان قبیل ساخت. اما درسال ۱۹۱۵ که صنعت سینما راه به‌روی پرده‌آوردن نمایشنامه‌های تئاتری را با ستارگان معروف درپیش گرفت، دومیل فیلمی ازداستان معروف «کارمن» ساخت که بازیگر معروف آن زمان جرالدین فرر Geraldine Farrar درآن‌شرکت داشت. دومیل برای محکم‌کاری، والاس راید رانیز که ستارهٔ محبوبی بود درآن شرکت داد. این فیلم که درزمان‌خود برای «جنبه‌های تئاتری»اش مورد تحسین فراوان قرارگرفت، نام دومیل‌را به‌عنوان کارگردان معروف ساخت. سپس، هنگامی‌که آسمان جهان را ابرهای جنگ فرا گرفت، دومیل چند

فیلم بسیار وطنپرستانه ساخت‌که‌عبارتند از «زنی به‌نام جون» Joan-
the Woman (۱۹۱۷) « امریکایی کـوچك » - The Little
American (۱۹۱۷) و « زمزمهٔ سرایندگان » -The Whispe
ring Chorus (۱۹۱۸) .

حتی پیش‌ازآنکه جنگ به‌پایان برسد، دومیل احساس‌کرد که علاقهٔ تماشاگران به‌این‌گونه فیلمها به‌زودی ازمیان خواهد رفت. برای اینکه جهت علاقهٔ تماشاگران‌را دریابد، چند فیلم پشت سرهم به‌شیوه‌های بسیار متفاوت ساخت وعکس‌العمل بازار را دربرابر هریك به‌دقت بررسی‌کرد، وبدین‌نتیجه رسیدکه تماشاگران به فیلمهای شهوت‌انگیز تمایل دارند، ودرسلسلهٔ دراز کمدیهای جدیدی که‌بین سالهای ۱۹۱۹ و۱۹۲۸ ساخت، عیش‌گران و نوش فراوان و اخـلاق سست بنیان را موضوع‌کار خود قرار داد. دومیل با نشان‌دادن بلندی و پستی زندگی صاحبان ثروتهای افسانه‌ای، دریچهٔ جهان تازه‌ای‌را به‌روی سینماگشود، و مردم طبقهٔ متوسط که با پدیدآمدن سالنهـای مجلل به‌سوی سینما کشیده می‌شدند، مشتاق دیدن این‌جهان بودند. « زن ومرد » -Male
and Female(۱۹۱۹)«بهتروبتر»For' Better for Worse
(۱۹۱۹) «شوهـرت را عوض مکـن» Don't Change Your
Husband(۱۹۱۹)، «چرازنت‌را عوض کنی؟ » Why Change
Your Wife (۱۹۲۰)، « دندهٔ آدم » Adam' s Rib (۱۹۲۳)
همه‌فیلمهایی بودندکه تازه‌ترین راه و رسم زندگی ثروتمندان وشکوه وجلال زندگی آنان‌را نشان می‌دادند. دومیل توانست بادرآمیختن «مد لبـاس » و « مد بی لباسی » معجونی بسازد که به طبـع همـه سازگار بـاشد .

ویلیام دومیل، برادر سسیل، که در همیـن زمینه طبع‌آزمایی می‌کرد - منتهی شاید درآمدش کمتر و باید ذوقش بیشتر بوده‌باشد - عوامل توفیق دومیل‌را دراین‌دوره به‌زبان شوخی‌آمیز توصیف کـرده است. وی درکتاب خود به‌نام «سرگذشت هالیوود» - Hollywood
Saga می‌نویسد : « او اتاق حمـام را به‌صـورت تفریحگاه دلپذیری درآورد که بی‌شك درحمامهای سراسرکشور مؤثر افتاد. حمام به‌معبد ونوس، وگاه‌آپولون، درآمد، وفن‌آب‌تنی‌کردن نه به‌عنوان عمل‌تنظیف،

بلکه به‌شکل تشریفاتی، دل انگیز نشان‌داده شد، لخت‌شدن تنهاکندن لباس نبود، بلکه عبارت بود ازپدیدار گشتن زیبایی خیره‌کننده ازپس پرده‌های‌زایل شونده. موضوع این‌بودکه درهیچ مرحله‌ای ازپوشیدگی یا برهنگی، چه درحمام وچه در آشپزخانه وچه درسالن رقص وچه‌در اتاق خواب، هیچ زنی نباید نازیبا باشد. دراین‌راه، زیرپوش به‌عنوان جلوه‌گاهی ازکعبهٔ آمال و پیراهن خواب به مثابهٔ نغمه‌ای لطیف به‌کار می‌رفت.» دومیل‌درآغاز « عصرجاز » ده دوازده تا ازاین‌گونه فیلمها ساخت و ازوفور نازونعمت درعالم توانگران وسستی‌گرفتن قیوداخلاقی حداکثر فایده را برد. درهمهٔ این‌فیلمها دومیل اخلاق جدید و درهم شکستن قراردادها و لذت‌جویی بی‌قید و شرط را به‌دیدهٔ اغماض می‌نگریست .

اما همینکه اوضاع دگرگون شد، دومیل با تردستی خودرا دگرگون کرد . در فیلم « احکام دهگانه » ـ The Ten Comman dments (۱۹۲۲) باحضرت موسی هماوازشد وبه‌امر معروف ونهی از منکر پرداخت. علت این دیگرگونی این بود که صدای اصلاح ـ طلبان به‌گوش دومیل رسیده‌بود، ادارهٔ هیز تشکیل‌شده‌بود، سازمانهای زنان در سراسر امریکا نارضایی‌خودرا ازوفور صحنه‌های شهوت‌انگیز در فیلمها ابراز می‌کردند ؛ خلاصه زمان تغییر رنگ فرارسیده بود. صحنه‌های‌شهوت‌انگیزهنوزباعث‌فروش‌بلیط سینمامی‌شد،ولی‌از داستانهای منافی اخلاق دیگر اینکار ساخته نبود. دومیل این مسئله را در«احکام دهگانه» به‌آسانی حل‌کرد:بدین‌ترتیب‌که عین ملودرام شهوت‌انگیزی را که سازمانهای‌زنان به‌شدت‌بدان‌اعتراض می‌کردند،درپناه داستانی‌ازکتاب مقدس قرار داد. در قسمت امروزی این فیلم، رادلاروك ـ Rod la Rocque را می‌بینیم‌که مقاطعه‌کار ساختمان‌است وبرای خاطرمعشوقه اش نیتانالدی Nita Naldi درفساد غوطه‌ورمی‌شود؛ یعنی ازسیمان ساختمان کلیسا می‌دزدد تابرای معشوقه‌اش‌پیراهن ابریشمین‌وجواهرات گرانبها بخرد . البته دومیل این داستان را باعلاقهٔ خاصی که به‌نمایش زندگی توانگران داشت ، به‌تفصیل روی‌پرده نشان داد ؛ اما در چند حلقهٔ اول فیلم، دومیل احکام حضرت موسی‌را بیان می‌کند که: «قتل نفس مکن، مرتکب زنامشو، به‌پدرومادرت حرمت‌بگذار...» اماصحنه

های«مؤثر» فیلم، مانندگذشتن‌بنی‌اسرائیل ازدریای‌احمر، وسرگردانی آنان‌دربیابان، ونازل‌شدن وحی برموسی‌درکوه سینا، با داستان‌جدیدی که درآن‌گنجانیده شده‌بود، هیچ ارتباطی‌نداشت؛ بلکه فقط پوششی‌بود برچیزهایی‌که‌دومیل آنهارا، علیرغم دادوفریاد هواداران اخلاق،عوامل اطمینان‌بخشی‌برای‌فروش بلیط می‌شناخت. وچه‌کسی‌یارای این‌را داشت که برضد فیلمی‌که حضرت موسی درآن دیده می‌شد و «احکام دهگانه» را موعظه می‌کرد، اعتراض‌کند؟ جالب اینجاست‌که‌حتی در صحنه‌ای‌که احکام دهگانه برموسی نازل‌می‌شود، دومیل درزیرپای او، برای نشان دادن فسق و فجور در پیرامون «گوسالهٔ سامری» فـرصت را از دست نمی‌دهـد.

شاید بدین‌سبب‌که دومیل درس‌اخلاقی فیلمهای‌خودرا مجمل‌تر وموجزتر ازکارگردانان دیگربیان می‌کرد، فیلمهای اوبیش‌ازفیلمهای دیگران آگنده ازفساد وگناه بود. دومیل بهتر ازهمهٔ کارگردانان آن دوره دوگانگی تماشاگران‌خودرا دریافته بود، تماشاگران از یك‌سو به شدت مشتاق بودند آنچه‌را خود فساد وگناه می‌پنداشتند تماشا کنند؛ و ازسوی دیگر فقط درصورتی می‌توانستند ازتماشای گناه لذت ببرندکه گردی بردامن‌خودشان ننشیند وعزت واحترامشان سرجای خودباشد. چیزی‌که مسلم‌است، دومیل نیاز آنهارا از هرحیث برآورد، و بهمین جهت تودهٔ انبوه تماشاگران پشتیبان او شدند. فیلم « احکام دهگانه » سالها درشمار پرفروشترین فیلمها بود و فیلم « شاه شاهان » ـ The King Kings (۱۹۲۷) کـه نتیجهٔ نخستین کوشش دومیل بـرای درآمیختن اخلاق وگناه بود، هنوزهم مشتری دارد.

موفق‌بودن درمدتی چنین دراز آشنایی زیرکانه با ذوق و سلیقهٔ مردم و آمادگی فراوان برای تغییر وتبدیل ذوق و سلیقهٔ خود، لازم دارد.

آنچه دومیل با زرق‌وبرق خاص‌خود انجام می‌داد کاری بود که سایرکارگردانان نیز درحدود سال۱۹۲۵ به‌پیروی ازخط مشی‌استودیو انجام می‌دادند. نقطهٔ نظراخلاقی « ادارهٔ هیز » همراه باروش « تولید بزرگ » کارخانه‌های فیلمبرداری عظیم، منجر به‌پدیـد آمدن تعـداد بیشماری فیلمهای «قالبی» شد، که همهٔ آنها «پایان خوش» داشتند ودر

آنها بدکاران به‌طور خودکار به‌مکافات اعمال خود می‌رسیدند. آدمهای این‌فیلمها نیز قالبی‌بودند وفوراً شناخته می‌شدند، «آرتیسته» چشمهای زلال و نیمرخ خوش‌تراش داشت؛ « دختره » موهای بور و چهره‌ای معصوم داشت؛ « رئیس‌دزدها » سبزه و سبیلو بود و سیگار زیاد می‌کشید؛ و «آن‌زن‌دیگر» نیزسبزه وغریب‌چهره‌بود وپیراهن بلند می‌پوشیدوچوب سیگار بسیاربلند دردست می‌گرفت. علاوه براینهامعمولا یك یا دونقش «مضحکه» نیز درفیلم می‌گذاشتند. جریان داستان نیز بهمین ترتیب قالبی و قابل پیش‌بینی بود. در آغاز فیلم، «آرتیسته» دختره‌را دروضع بسیار مشکوکی همراه رئیس‌دزدها می‌بیند؛ آنگاه یك سلسله سوء تفاهم میان این‌دو پیش می‌آید، ولی عاقبت آرتیسته تصادفاً حقیقت قضایارا کشف می‌کند، و رئیس‌دزدها مجازات می‌شود و آرتیسته ودختره به‌وصال‌یکدیگرمی‌رسند. دراین‌فیلمها ابداع واصالت دراین بودکه «سوء تفاهمات» هرچه سخت‌تر وپیچیده‌تر باشد ومجازات «دزدها»هرچه شدیدتر. فیلمهای‌اروپایی، چون ازاین‌قبیل آدمهاوحوادث قالبی پاك بودند و درس اخلاقی پایان فیلم نیز به‌زور به‌آنها چسبانده نمی‌شد، درمقام مقایسه‌بافیلمهای‌امریکایی بسیار صادقانه‌تر وواقعی‌بودند.

هالیوود «هنر» وارد می‌کند.

بدین‌ترتیب، هنگامی که کارگردانان اروپایی را به‌هالیوود آوردند وازآنان خواستندکه‌شیوهٔ کارخودرا بافورمولهای هالیوودمطابق کنند، نتیجهٔ‌کار آنها نیزناگزیرآثاری سطحی و زورکی ازآب درآمد. شیوه‌های استودیوهای سوئدی و دانمارکی و آلمانی برای نشان‌دادن جنبه‌های واقعی‌آدمها وصحنه‌ها پدیدآمده‌بود؛ حال‌آنکه اکنون همین شیوه‌ها برای واقعی جلوه دادن حوادث وآدمهای غیرواقعی، یا لااقل زدن مختصررنگ واقعی به‌آنها، به‌کار می‌رفت. وشگفت اینجا است که بسیاری از اروپاییان دراین‌کار توفیق یافتند.

مثلا، ف. و. مورنو F. W. Murnau، در نخستین فیلم امریکایی‌خود به‌نام «طلوع» Sunrise (۱۹۲۷) لااقل‌نیمه شاهکاری پدید آورد. در این فیلم، که از روی داستان « سفری به‌تیلسیت »

A Trip to Tilsit اثر هرمان زودرمان Herman Suder-mann ساخته شده، یك‌زن هرجایی شهری برای گردش به‌دهکده‌ای می‌رود ودهقان جوانی را فریب می‌دهد. این‌دو نقشه می‌کشند که زن جوان روستایی‌را بکشند وباهم بگریزند. اما زن به‌نقشهٔ آنان پی می‌برد وازشوهرش‌متوحش می‌شود، ودرعین‌حال‌متوجه می‌شودکه شوهرش هنوز اورا دوست می‌دارد و نمی‌تواند اورا بکشد. پس‌ازآنکه این دو چندبار باتردید می‌کوشند باهم آشتی‌کنند، دریك‌صحنهٔ مؤثر، هنگامی که درکلیسایی‌آرام درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند، کدورت از میان آنهابرمیخیزد وپیمان زناشویی‌خودرا تجدید می‌کنند. فیلم می‌توانست در اینجا پایان یابد، منتهی مقررات هالیوود ایجاب می‌کرد که شوهر سزای کارخودرا ببیند وزن هرجایی مجازات شود. به‌همین مناسبت در پایان داستان، حوادث ناگهانی تندی رخ می‌دهد. هنگامی که زن و شوهر که تازه باهم آشتی‌کرده‌اند از روی دریاچه می‌گذرند، ناگهان طوفانی برمی‌خیزد، و زن از قایق به‌بیرون پرتاب می‌شود، و موج اورا می‌برد. شوهر پشیمان، شب دردناکی‌را در جستجوی زن می‌گذراند و آنگاه در حال خشم به‌جانب زن هرجایی روی می‌آورد و او را کتك می‌زند و ازده می‌راند. در این‌هنگام زن‌را صحیح و سالم پیدا می‌کنند. این‌پایان‌فرمایشی، عمق واصالت فوق‌العاده‌ای‌را که مورنو در قسمت اول فیلم پدیدآورده‌بود، یکسره ازمیان می‌برد. آدمهای‌پایان فیلم، دیگر آدم نیستند، بلکه عروسکهایی‌هستند که‌ناگهان داستان‌را به‌نحوی‌فرمایشی- و بسیار مستبعد - پایان می‌دهند تا متصدیان صندوق استودیو و متولیان اخلاق جامعه‌را راضی کنند.

همین‌فرمول‌خشك، درمورد بسیاری از بازیگران بزرگ اروپا که درپایان دورهٔ صامت به‌امریکا آورده شدند، نیز به‌اجرا گذاشته شد. ازاین جمله، بزرگتر ازهمه بیگمان امیل یانینگز بود که به‌مناسبت فروش فراوان دوفیلم آلمانی‌اش، یعنی «آخرین خنده» و «تنوع» به هالیوود دعوت شد. در هردوی این فیلمها، یانینگز نقش پیرمرد اندوهناکی‌را باری می‌کرد که ازگردش روزگار دل‌شکسته شده بود. پس‌هالیوود هم ناگزیر می‌بایست باردیگر چنین‌نقشی به‌او واگذارکند. همچنین روشن‌بود که سناریو نویسان کارخانهٔ پارامونت برای بهره -

برداری ازشهرت‌این‌بازیگر می‌بایست یك‌سلسله سناریوبرای اوبنویسند که درآنها این‌پیرمرد دلشکسته بدین‌علت که عشق پیری اش می‌جنبد کارش به‌رسوایی وبدبختی‌می‌کشد. «درتمایلات جسمانی» ـ The Way of All Flesh (۱۹۲۷)، « آخرین فرمان » ـ The Last Command (۱۹۲۸) و « گناه پدران » ـ Sins of the Fathers (۱۹۲۹) یانینگز هدف همهٔ تیرهایی‌که سناریو نویسان « پارامونت » در ترکش داشتند قرار گرفت. پیرمرد گناه می‌کرد و مکافات می‌دید؛ اما مکافات اوچنان ساختگی وغیر طبیعی بود که حتی بازیگر بزرگی مانند یانینگز نیزباهمهٔ توانایی خود نمی‌توانست دروغ بودن داستان و آدمهای آن‌را بپوشاند. به‌مناسبت بازی در فیلمهای «تمایلات جسمانی» و «آخرین فرمان» یانینگز نخستین جوایز آکادمی را که تاکنون به‌بازیگران داده شده‌است، دریافت‌کرد؛ امادرهیچکدام ازین دوفیلم نتوانست بازی‌عمیق و مؤثر خودرا درنقش آن پیرمرد دلشکستهٔ « آخرین‌خنده » وشوهر فریب‌خوردهٔ «تنوع» تکرارکند.در حقیقت فقط هنگامی‌که یانینگز به‌آلمان باز گشت و درفیلم « فرشتهٔ آبی» The Blue Angel (۱۹۳۰) بازی‌کرد، توانست نقشی‌پدید آوردکه درآن ترازدی با حوادث « سوزناك » دروغین در نیامیزد، و مصیبت‌ومرگ نتیجهٔ ناگزیر زندگانی نابسامان باشد، نه‌اقتضای‌مقررات اخلاقی استودیو.

با همهٔ اختلافی‌که در ذوق وشیوهٔ کار و نقطهٔ نظرهنری میان استودیوهای هالیوود وسینماگران اروپایی وجود داشت، بازهم هالیوود فیلمسازان اروپا را دسته دسته دعوت می‌کرد. انگیزهٔ این دعوت نیز تجارت محض‌نبود، هرچند که‌دعوت‌شدگان همه ازستارگان‌وکارگردانان فیلمهای پرفروش بودند. حقیقت‌این‌بودکه به‌واسطهٔ رونق گرفتن کار انتقاد سینمایی ، این اندیشه رفته‌رفته رواج می‌گرفت که سینما هنری‌است مردم‌پسند، یا همان‌طور که گیلبرت سلدس ـ Gilbert Seldes در۱۹۲۴ گفته‌بود، سینما یکی‌از « هفت هنرزنده » است. منتقدین، فیلمهای اروپایی‌را «هنری» می‌نامیدند وتحسین می‌کردند. بنابراین تهیه کنندگان هالیوود نزد خود چنین استنباط می‌کردند که اگر فیلم اروپایی می‌تواند هم « هنری » باشد و هم پرفروش، چرا

سازندگان آن‌را به‌هالیوود نیاوریم که سینمای امریکا نیز ازاین « هنر پرفایده » نصیبی داشته‌باشد؛ تهیه کنندگان مخالفتی نداشتند با اینکه فیلمهاشان «هنری»باشد، به‌شرط اینکه ازین‌هنرسود سرشاری هم‌حاصل بشود. اما مشکل اینجابود که اینان غالباً هنر را زاویهٔ عکاسی واشکال عجیب تنظیم‌نور، یا دکورهای غیرعادی می‌دانستند؛ یعنی درنظرآنها هنر عبارت بود ازشیوه‌ای که درفیلمبرداری ازداستانی به‌کار می‌رفت، نه‌طرز ساختمان وپرورش خود داستان. بدین‌ترتیب تهیه کنندگان هالیوودکارشناسان‌گران‌مزد خودرا به‌ساختن‌فیلمهای فرمایشی‌گماشتند، وسخت درشگفت شدند ازاینکه دیدند محصولات آنها نه‌هنری از آب درآمد ونه‌فروش فراوان یافت.

اما کارگردانان امریکایی نیز ازتأثیر اروپاییان برکنارنماندند. دوربین متحرك، نورکم، وزن آهسته، وتکیه بر ترکیب‌بندی تصاویر، شیوه‌هایی بودند که خودرا بر تهیه‌کنندگانی که می‌خواستند فیلمهایی هنری‌تر وقوی‌تر ازمعمول بسازند، تحمیل می‌کردند. همینکه حملهٔ اروپاییان به‌طور جدی آغازشد، بسیاری از امریکاییان یکشبه سبك و روش‌خودرا دگرگون ساختند. کلارنس براون Clarence Brown که با کارگردانی‌کمدیهای‌کاملا آمریکایی ویل‌راجرز Will Rogers معروف شده بود، فیلم « جسم و شیطان » - Flesh and the Devil (۱۹۲۷) را به‌صورت تقلید کاملی از فیلمهای آلمانی درآورد؛ حتی صحنهٔ دوئل این فیلم را به‌سبك آلمانها با سایه روشن تند، عکسبرداری کرد.

فیلم «لابوهم» La Bohème (۱۹۲۶) اثر کینگ‌ویدور، « آسمان هفتم » The Seventh Heaven (۱۹۲۸) اثرفرانك بورزج Frank Borzage، « چهره‌های فراموش‌شده » - Forgotten Faces (۱۹۲۷) اثر ویکتور شرتسینگر - Victor Shertzinger، « عالم اوباش » Underworld (۱۹۲۷) و « آخرین فرمان » (۱۹۲۸) همه به‌شدت تحت تأثیر سینمای آلمان قرار دارند. گاهی فصول کاملی از فیلمهای آلمانی عیناً تقلید می‌شد، طرح‌داستان غالباً شباهت‌فراوان به‌داستانهای آلمانی داشت. زاویه‌های جسورانه واستفادهٔ فراوان‌از «آمیزش‌نماها» (Dissolves)، کوشش

برای ازمیان بردن یا کم‌کردن نوشته‌های فیلم، همه‌چیزهایی‌بودکه از آلمان وارد شده‌بود. گاهی این‌شیوه‌ها باموضوعها وداستانهای فرمولی امریکایی به‌شدت تصادم می‌کردند، یا با روش‌بازی بازیگران امریکایی جور درنمی‌آمدند. اما خوشبختانه کارگردانان امریکایی، مقلدان‌خوبی از کار درآمدند. نه‌تنها شیوه‌های جدیدرا تقلید کردند، بلکه به‌زودی آنهارا هضم‌کردند وبه‌صورت شیوه‌ای نیرومند وروان در آوردند. در حقیقت ازلحاظ شیوهٔ کار، آثار امریکایی دراواخردوران صامت به‌خوبی قابل قیاس با آثار سایر نقاط جهان‌هستند.

«کوبوی»ها و دلقکها

در امریکا دونوع فیلم ساخته می‌شدکه آن قدرت واستحکام را داشت که در برابر هجوم فیلمهای خارجی، در دههٔ پس از ۱۹۲۰، ایستادگی‌کند؛ و این دونوع عبارت بودند از کمدی « مسخره بازی » (Slapstick) و «وسترن». ازآنجا که این‌فیلمها در سراسرجهان خواهان وخریدار فراوانی‌داشت، دیگرنیازی نبود بدین‌که آنهارا با تقلید ازآخرین مدهای اروپایی «هنری‌تر» سازند. موفقیت وبی‌ادعایی این‌فیلمها ، اجازهٔ این‌قبیل « اصلاحات » را نمی‌داد، وآنهارا «تفریح محض » می‌شناختند. حامل پیام سنگین وملهم ازمرام یامکتب هنری خاصی‌نبودند؛ اما تماشاگران را، چه درامریکا وچه درخارج، خرسند وخشنود می‌ساختند؛ زیراکه ازقریحهٔ صاف وسادهٔ امریکایی سرچشمه می‌گرفتند. بی‌آگاهی‌وبی‌دعوی،بهترین جنبه‌های زندگی‌آمریکایی‌را در خودداشتند،درحالی‌که کمترین اثر-یا نیت - موعظه وخودنمایی درآنها به‌چشم نمی‌خورد. یا براصالت وخوش‌بینی ازلی‌وابدی جنبه‌های‌مضحك و مفرح زندگی قائم بودند، یا از روح حادثه‌جویی «کوبوی»ها که در جستجوی مرزهای تازه‌سوار بر اسب دشت و دمن را درمی‌نوردیدند، جلوه و جلا می‌گرفتند . در نظر اروپاییان خسته‌روان و شهرنشینان پژمرده‌جان وپسران خردسال، وهرکسی درهرجایی، این فیلمها پیام‌آور سرزمین رؤیایی امریکا بودند . درین فیلمها مردم خرده پای فرودست‌بردشمنان قوی‌پنجهٔ خود پیروز می‌شدند، ضعفا داد را ازدست

اقویا می‌گرفتند؛ وهمیشه نوید ثروت وآزادی وسعادت برای همه در آنها مستتربود. جهانی که درفیلمهای «وسترن» دیده می‌شد، جهانی بود که‌در آن جزفضایل بدوی درستی وشهامت و حادثه‌جویی ودست به هفت‌تیر خوب، چیزی لازم‌نبود. فیلمهای کمدی می‌گفتند که جهان « شهرهرت » است، اما با اندکی ایمان واندکی اقبال واندکی هوش - وشایدهم چندبار سکندری رفتن - عروس هردامادی می‌شود.

فیلمهای «وسترن» وکمدیهای امریکایی، شاید بدان سبب‌که در دوسوی اقیانوس اطلس خریدار داشتند، شاید بدین‌علت که‌درخارج از امریکا نظیروبدیلی نداشتند - یا به‌هردلیل دیگری - ازنفوذ فیلمهای خارجی‌مصون ماندند وراه هموار خویش‌را ادامه دادند. پس‌جای‌تعجب نیست که این دو شکل اصیل سینمایی در دهۀ پس از ۱۹۲۰ نه فقط برخی از بهترین کارگردانان امریکایی را پدید آوردند - که ازآن جمله می‌توان فرانك کاپرا، جان‌فورد، جورج استیونس، ویلیام‌وایلر، وشاگردان متعدد توماس اینس ومك‌سنت را نام‌برد - بلکه شاخص‌ترین جنبه‌های سبك‌سینمای امریکایی‌را نیزپرورش‌دادند. سرعت، فشردگی، ترتیب وتنظیم درخشان حرکت وپیوند، روانی جریان داستان، عکاسی روشن وپاکیزه، و - درزمینه‌های فنی‌تر - استفادۀ آگاهانه ازعدسیها و فیلترها، همه در وهلۀ اول ازکار سینماگران این‌دو مکتب‌حاصل شد. شاید فلان فیلم کوبوی تام میکس Tom Mix یا به‌همان کمدی دو - حلقه‌ای باسترکیتون Buster Keaton به‌اندازۀ برخی ازواردات اروپایی «هنری» نمی‌نمودند، اما غالباً بسی بیش‌ازآنها با اصل‌واساس هنر سینما سروکار داشتند.

اما همین فیلمهای وسترن وکمدی نیز، علی‌رغم سادگی اساسی خود، همراه زمان دگرگون شدند. دراوایل دهۀ ۳۰-۱۹۲۰ وسترنها ازصورت نمایش‌رئالیستی زندگی‌درمرزهای‌ایالات متحده، که‌ازمشخصات فیلمهای‌ویلیام هارت William S. Hart بود، به‌سرعت دورشدند. قهرمان فیلمهای هارت همیشه‌مردی بود «بدکار اما نیك‌سیرت»: بسیار نوش وترکتاز وسخت‌کمان واغلب یاغی‌ودشمن قانون، اما پای‌بنداصول جوانمردی. پس‌ازجنگ‌جهانی‌اول، روایت‌هارت اززندگی غرب‌امریکا (« وسترن» یعنی «غربی») گرچه ازهرروایتی که تا آن‌هنگام آمده

بود به‌حقیقت نزدیکتر بود، «کهنه» تلقی‌شد. سینما روها ـ حتی خود غربیان ـ روایت رومانتیك غرب‌را که درفیلمهای تام میکس وبوك ـ جونز Buck Jones وهوت‌گیبسون Hoot Gibson و کن‌مانیارد می‌دیدند بیشتر می‌پسندیدند . اکنون قهرمان‌فیلم مردی‌بود «نیکوکار ونیك‌سرشت» که برای حمایت ازضعیفان در دشت ودمن می‌تاخت و یاغیان‌را به‌دست عدالت می‌سپرد. هرگز شراب نمی‌نوشید، به‌ندرت سیگار می‌کشید، و ـ برخلاف هارت که به‌کوچکترین بهانه‌ای شش ـ لولهای براق خودرا ازغلاف می‌کشید ـ طپانچه‌های خودرا فقط به‌حکم اجبار به‌کار می‌برد. درهفت‌تیرکشی فرزبود وبرروی زین قدی افراشته داشت، وکمند و مشتهایش را آسان حوالهٔ حریف می‌کرد. زندگیش پاکیزه وساده بود، وهرگرفتاریی‌که برایش پیش‌می‌آمد، ازقبل حیله‌گریهای « بدجنسان » شهری بود ، منتها هیچکدام ازین گرفتاریها طوری‌نبودند که درحلقهٔ آخرفیلم نتوان‌آنهارا درست وراست‌کرد. این روایت، غربی‌را نشان می‌داد که شهریان وروستاییان و خود «کوبوی» ها آن‌را در خیال خود مجسم می‌کردند، و هر «وسترن» تازه‌ای که درآمد، چیزی برین افسانه مزیدکرد تا بدین‌غایت‌رسید. طرح‌داستان این‌فیلمها قالبی‌بود، اما وزن وحرکت‌آنها چابك وفوت‌وفنی که‌درآنها به‌کار میرفت پاکیزه و روشن بود؛ و بدین‌جهات این فیلمها درمیان محصولات آن‌دوره به‌زودی جای خودرا بازکردند. هرچند درسینما ـ های بزرگ شهرهای بزرگ به‌ندرت به‌نمایش گذاشته می‌شدند،درمیان مردم حومه وروستاها، وشهرهای غرب، وسینماهای خارج از امریکا، خریداران پروپا قرصی‌داشتند. این‌بودکه درآن‌هنگام (مانند امروز) هراستودیویی سالی چند «وسترن» تهیه می‌کرد، وچون تهیهٔ آنهاگران تمام نمی‌شد، «وسترن» به‌صورت یکی از چندگونه محصول همیشگی صنعت سینما درآمد.

ازروی این‌حساب بود که‌کارخانهٔ پارامونت درسال ۱۹۲۳ به تهیهٔ‌فیلم «دلیجان سرپوشیده» The Covered Wagon پرداخت. این فیلم ازروی‌داستانی که‌درمجلهٔ «ستردی‌ایونینگ پست » Satur-day Evening Post چاپ شده‌بود ساخته شد، وسرگذشت عبور قافله‌ای‌را از یك‌سوی کشور به‌سوی دیگرنشان می‌داد. اما استودیوی

پارامونت، تحت‌تأثیر جنبه‌های حماسی‌داستان، بر آن شد که‌بودجهٔ فیلم را افزایش دهد وبه‌کارگردان آن‌جیمزکروز James Cruze اجازه دهد که بازیگران خودرا به‌محل داستان در نوادا Nevada ببرد. در این‌محل، یعنی‌درمیان بیابانهای شن سوزان و رودهای خروشان، کروز فیلمی بسیار زنده وگیرا پدید آورد. باآنکه داستانی عاشقانه و سطحی رشتهٔ حوادث‌این‌فیلم را به‌هم می‌بافت، عظمت موضوع اصلی فیلم‌وقدرت و لطافت آدمهای آن، وشاید بالاتر ازهمه ـ زیبایی صحنه‌های طبیعی فیلم، در روزگاری که فیلمها هرچه بیشتر در داخل استودیوها ساخته می‌شدند، فوراً فریاد احسنت وآفرین‌منتقدان را بلندکرد. فروش‌فیلم نیز فوق‌العاده بود ـ و البته این‌امر به‌هیچوجه کمتر ازتحسین منتقدان نبود. بدین‌ترتیب با درآمیختن ستارگان وبودجهٔ کلان ـ که‌فروش‌فیلم را در شهرهای بزرگ تضمین می‌کرد ـ با داستان «وسترن» ـ که در شهرهای کوچك خریدار فراوان داشت‌ـ کارخانهٔ پارامونت نوع تازه‌ای ازفیلمهای پرفروش پدیدآورد که « وسترن‌بزرگ » نامیده شد. فیلم «دلیجان سرپوشیده» سالها در ردیف پرفروشترین فیلمها قرار داشت. سال‌بعدکارخانهٔ فوکس «اسب‌آهنین» The Iron Horse (۱۹۲۴) را به‌دست جان‌فورد تهیه کرد که داستان کشیدن نخستین خط آهن سرتاسری امریکارا به‌همان سبك نشان می‌داد. توفیق فراوان این فیلم ثابت کردکه خوش‌درخشیدن «وسترن بزرگ» دولت مستعجل نیست. این‌سبك‌هنوز سودآورترین سبك‌فیلمهای امریکایی‌است، که گاه فیلم‌های « سراسر اسب » را تاحد حماسهٔ ملی اعتلاء می‌دهد.

درخلال این‌مدت کمدی امریکایی نیز دگرگون شد. تا آخر دههٔ ۳۰ـ۱۹۲۰ استادانی چون مك‌سنت، هال روچ Hal Roach و ارل هامونز Earl W. Hamwons ، وابستگان شرکت «فیلمهای تربیتی» Educational Pictures (از آن اسمهای بی‌مسمی!) به‌ساختن کمدیهای دوحلقه‌ای ادامه‌دادند. اما همهٔ آنها بهترین‌دلقکها وزبردست‌ترین کارگردانان و با ذوق‌ترین شوخی‌پردازان خودرا رفته رفته ازدست‌دادند، زیرا که فیلمهای داستانی کامل این‌هنرمندان‌را به سوی خود جلب می‌کردند. چون هزینهٔ تهیهٔ فیلم بالا می‌رفت و مزد ستارگان سربه‌فلك می‌زد، سازندگان‌فیلمهای کوتاه دیگر نمی‌توانستند

به‌هنرمندان خود مزدی‌که بامزد فیلمهای کامل‌قابل‌قیاس باشد بپردازند چارلی‌چاپلین وهارولدلوید و باسترکیتون، چه ازحیث محبوبیت وچه ازحیث توانایی، درصف‌اول‌قرارداشتند، وبلافاصله پس‌ازآنها دلقکهای مهمی مانند هنری‌لنگدون Hanry Langdon و ریموند گریفیث Raymond Griffith ولاری سیمون Larry Semon ولوئیز فازندا Louise Fazenda ومیبل نورماند Mabel Normand دیده می‌شدند. خوشبختانه این‌بازیگران، روح فیلمهای «مسخره‌بازی» قدیم را نگه‌داشتند.

این بازیگران درکمدیهای کامل‌خود، هریك کار اکتری‌را که با دقت وحوصلهٔ فراوان پرورانده شده بود، به تماشاگران عرضه می‌داشتند؛ واین کاراکترعبارت‌بود ازمردی ساده وعادی که‌همه‌نوع حادثه برایش پیش می‌آید. اما روایتهایی که هریك ازاین بازیگران ازاین کاراکتر بیان می‌کردند، به‌اندازهٔ خود آنها با یکدیگراختلاف داشت. ولگردی که چاپلین نقش اورا بازی می‌کرد، تأثرانگیز بود، گویی رشته‌ای از احساسات رقیق‌درهمهٔ فیلمهای‌چاپلین تنیده شده‌بود. کیتون باچهرهٔ سادهٔ خود مانند آدمکی خودکاربود که‌دردنیایی خارج‌ازحدود اختیار وفهم خودگیر افتاده‌باشد. جوان‌عینکی لوید، همه‌چیز راخیلی خوب می‌فهمید، اما زورش به‌جایی نمی‌رسید، مگر اینکه بخت واقبال به‌کمك اومی‌شتافت ـ چنانکه‌همیشه‌فیلم به‌همین‌ترتیب پایان می‌یافت. هاری لنگدون آدم معصومی بود با چهره‌ای کودکانه که می‌کوشید خودرا به‌جای آدمهای بزرگ قالب‌بزند. فقط ریموند گریفیث بود که می‌کوشید بالباس رسمی وکلاه سیلندر روی پرده بطور «جدی»کمدی بازی‌کند، ولی‌حتی اونیز به‌خطاها واشتباهاتی‌که برای‌آدم عادی پیش می‌آمد، دچار می‌شد.

این‌نوع فیلمهای‌کمدی که در دههٔ پس‌از ۱۹۲۰ ساخته می‌شد، بیشترباکاراکتر وحوادث مضحك سروکارداشت‌تاباحرکات دوربین‌فیلم‌برداری. ازحیله‌های عکاسی فیلمهای‌قدیم فرانسه، وشوخیهای‌تصویری آثار مك‌سنت چندان‌اثری درآنها دیده نمی‌شد. سبك‌عکاسی سادهٔ آنها، برای زاویه‌های اروپایی یا نوربدیع وشگفت، جایی‌نداشت. برش این فیلمها نیز سرراست وسریع بود وبه‌نظریات اروپایی نیازمند نبود. از

این مطالب نباید چنین استنباط گردد که ساختمان این‌فیلمها ازلحاظ فنی ازسایرفیلمها پایین‌تر بود. برای اینکه یك‌شوخی بصری بگیرد، لازم بودکه حرکت یا زاویهٔ دوربین نسبت به‌موضوع خود به‌دقت‌حساب شود، وبرای اینکه خندهٔ تماشاگران به‌حد اعلای‌خود برسد، می‌بایست در برش نماها چنان دقت وذوقی به‌کار بردکه درواقع از نبوغ واقعی چیزی کم‌نداشته باشد.

مثلا در فیلم « دانشجوی تازه وارد » The Freshwon (۱۹۲۵) اثر هارولدلوید، طرز کار دوربین به طرزی بسیار عالی منطبق با مقتضیات موضوع فیلم است. در آغاز فیلم هارولد را دریك «نمای دوربینی» می‌بینیم که پیراهن‌کش ورزشی به تن وکلاه کپی به سر دارد و در میدان فوتبال ، دستهٔ پر جنجالی را رهبری می‌کند . آنگاه نما باز می‌شود، ومی‌بینیم که در واقع هارولد دارد این‌کارهارا در برابر آینهٔ اتاق خواب انجام می‌دهد. هارولد برای اینکه بلافاصله در میان دانشجویان دوستانی برای خود دست وپا کند، اعلام می‌کند که حاضر است بستنی قیفی برای همه بخرد. دراین موقع دوربین‌عقب می‌رود ومی‌رود وانبوه دانشجویانی را که به سوی مغازهٔ بستنی‌فروشی روانند نشان می‌دهد. هنگام تمرین بازی فوتبال امریکایی، هارولد خودرا روی آدمکی که برای تمرین در میدان گذاشته‌اند می‌اندازد، و دوربین درست به موقع، واز زاویه‌ای که باید، نشان می‌دهد که‌وی پای آدمك را شکسته است. درحقیقت شیرین‌ترین شوخی فیلم، کاملا متکی به مهارت در به‌کار بردن دوربین است. هارولد به‌مجلس رقصی می‌رود، در حالی که لباسش فقط «کوك» خورده است و خیاط‌فرصت پیدا نکرده آن‌را «چرخ» کند. خیاط همراه او می‌رود تا اگراتفاقی افتاد به‌کمك هارولد بشتابد؛ و البته مسلم است که اتفاق می‌افتد . هارولد که با شرم و حیای فراوان بادختری صحبت می‌کند، تکهٔ‌نخی را دور انگشتش می‌پیچد، و با هرتابی که به انگشتش می‌دهد،مغزی شلوار رسمیش از شلوار جدا می‌شود. هارولد که متوجه اشتباه خود می‌شود، با شتاب به میزی در کنار میدان رقص می‌رود. خیاط پشت صندلی منتظر او است. هارولد با دختر سر میز می‌نشیند ودستش را زیر چانه‌اش می‌گذارد وپایش را ازعقب برای خیاط دراز می‌کند؛اما

خیاط عادت به غش کردن دارد، و اتفاقاً همین لحظه را برای غش کردن روی پای هارولد انتخاب می‌کند. دوربین جلو هارولدمی‌گرددو اورا نشان می‌دهد که مرتباً پایین می‌رود، اما هارولد ازروی ناچاری مرتب حرف می‌زند ومی‌خندد و چنین وانمود می‌کند که آنچه اتفاق می‌افتد بسیار طبیعی است و هیچ خنده ندارد.

همراه این‌طرز استفاده از دوربین، طرز پیوندی بهمین‌اندازه روشن وقاطع به‌کار می‌رفت. در دهۀ پس‌از ۱۹۲۰، تحت‌تأثیرفیلمهای چاپلین، سرعت فیلم کمدی قدری رام شده بود و ازشکل دیوانه‌وار فیلمهای‌کی‌ستون درآمده بود؛ هرچند هنوز هم حرکات فیلم کمدی‌از سایر فیلمها سریعتر بود. هرنمایی فقط به آن اندازه روی پرده باقی می‌ماند که مطلب خودرا نمایش دهد وحتی اگر شوخیی که درآن‌بود حکم می‌کرد، ازاین‌هم کمتر می‌ماند. بهترین کارگردانان کمدی، که از اهمیت سرعت درفیلم‌های خود آگاه بودند، معمولا نماهای فیلم را ازکارگردانان فیلمهای دیگر کوتاهتر برمی‌داشتند، و از زاویه‌ای به زاویۀ دیگر می‌پریدند، تا پیوند گران فیلم با در دست داشتن مواد فراوان، بتوانند هرصحنه را چنانکه باید تشکیل دهند. حرکت سریع کمدیهای صامت به وسیلۀ تغییر سریع نقطۀ نظر و تعداد فراوان نماهایی که هر فصل ازفیلم را تشکیل می‌دادند، حفظ می‌شد.

امکان پدیدآوردن یاکش دادن شوخی از راه‌پیوند نماهانیز از نظردورنماند. صحنۀبازی بیلیارد درفیلم«شرلوك‌کوچك» Sherlock Junior (۱۹۲۴) نمونۀ درخشانی از این فن را نشان می‌دهد. هر نمای این صحنه در جای خود تخم خنده‌ای می‌کارد که به وسیلۀ برش ماهرانه در تأثیری که مجموعۀ صحنه برتماشاگران می‌کند،سهمی دارد. جنایتکاران که خیال دارند کیتون را بکشند، از او دعوت‌می‌کنند که با آنها بیلیارد بازی کند. یکی از توپها پر از باروت است به طوری که اگرمنفجر شود، کیتون‌را متلاشی خواهدکرد. جنایتکاران برای محکم‌کاری یك‌گیلاس شراب زهرآلود هم برایش می‌ریزند ، و نیز بالای یك صندلی خالی تبر سنگینی آویزان می‌کنند که همینکه کیتون روی صندلی بنشیند تبر فرقش را بشکافد. اکنون موقع هنر ـ نمایی پیوندگر فیلم است؛ نماها یکی پس از دیگری می‌آیند ؛

چیزی نمانده است که کیتون روی صندلی بنشیند، شراب را بنوشد، توپ باروت‌دار را بزند. در ضمن این جریان، عکس‌العمل جنایتکاران و قیافهٔ معصوم کیتون نشان داده می‌شود و صحنه همچنان پیش‌می‌رود، تا جایی که تماشاگران ازشدت خنده نزدیك است دیوانه شوند.

فرانك کاپرا نیز به‌شیوه‌ای بهمین اندازه درخشان ، بلکه ظریفتر، صحنه‌ای ازفیلم«مردقوی» The Strong Man(۱۹۲۶) هاری لنگدون را پیوند می‌دهد و سرانجام با برش بسیار ماهرانه‌آن را به‌پایان می‌رساند. یك زن موبور اما درشت اندام درآغوش لنگدون غش کرده است. این مرد کوچك اندام باید اورا ازخیابان عبور دهدو به خانه‌اش برساند می‌کوشد او را بردارد و ببرد، اما به‌زور می‌تواند او را از زمین بلند کند، چه رسد به اینکه اورا ازپلکان بالا ببرد . این است که‌اورا روی پاهای خود می‌گذارد و می‌کوشد یك پله یك‌پله بالا برود. بدبختانه کارگری درآخر پلکان نردبانی قرار داده است ، ولنگدون بی‌آنکه متوجه شود، از نردبان هم بالا می‌رود. تماشاگران البته می‌دانند که همینکه لنگدون و دختر به آخر نردبان برسند، هر دو فرو خواهند افتاد، وخنده همراه ناراحتی شروع می‌شود. کاپرا با حس انتظار تماشاگران بازی می‌کند و مصیبتی را که درحال رخ دادن است، از جلو وعقب وپهلو فیلمبرداری می‌کند. وی با تکرار جزیی ازنمای‌قبلی در نمای بعدی، لحظهٔ روح صحنه‌را ـ لحظه‌ای که‌مصیبت رخ می‌دهد و خنده قطع می‌شود ـ عقب می‌اندازد، جای تردید است که کاپرا در سال ۱۹۲۶ حتی نامی از ایزنشتاین شنیده بوده باشد، امااو نیز در فن‌کش‌دادن زمان استاد شده بود. منتهی کاپرا آن‌را به‌منظور پدید آوردن صحنه‌های خنده‌آور به‌کار می‌برد.

اما توفیقهایی که در زمینهٔ پیوندگری وعکاسی به‌دست آمد ، فقط یکی از جنبه‌های هنرگر آنقدر کمدی صامت‌را نشان می‌دهد.این کمدیها درپرورش کاراکتر ازانواع دیگر فیلم پیشتر رفتند وکاراکتر ـ هایی چنان عمیق و واقعی پدید آوردند که برای تماشاگران مثلا با باستر کیتون خندان یا هارولدلوید بی‌عینك غیرقابل تصور بود . این کاراکترها باهزاران ریزه‌کاری ساخته شده بودند. راه رفتن چاپلین ، چهرهٔ رنگ‌پریدهٔ لنگدون، زرنگی شگفت‌آور بدن کیتون در مقابل

قیافهٔ بی‌حرکت او، ولبخند زیرکانه‌ای که پشت عینك لوید نهفته بود، از جملهٔ این ریزه‌کاریها بود. این مردان در مقابل دوربین اطـوار و عاداتی برای خود ساخته بودند که وقتی که روی پردهٔ سینمامنعکس می‌شد، زوایای پنهانی روح آنهارا نشان می‌داد. حرکات تردید آمیز لنگدون هنگام‌اظهار دوستی بی‌آلایش، آب دهان قورت‌دادن وحشتبار لوید هنگامی که می‌خواست به‌کار غیر ممکن دست بزند، نمونه‌هایی ازین عادات و اطوار است. سناریو وداستان و حوادث فیلم را بـرای پرورش یك کاراکتر مشخص که درفیلمهای متعدد ظاهر می‌شد، طرح‌ریزی می‌کردند. حتی‌دنیایی‌که این کاراکترها در آن زندگی‌می‌کردند، رؤیایی ساختهٔ خود آنها بود. در فیلمهای چاپلین برگردانی ازمحله‌های فقیر نشین وکثیف لندن دیده می‌شد؛ درآثار کیتون، دنیا آکنده از هیولاهای مکانیکی بود، ودر نظر کاراکتر معصومی‌که لنگدون‌نقش اورا بازی می‌کرد، جهان جایی سرد و خالـی از احساس بود . نبوغ بازیگران کمدی دوره صامت درین نهفته بود که می‌توانستندهم‌دنیای خصوصی و هم کاراکتر عمومی خود را برای تماشاگران قابـل قبول سازند .

واما نام دوگلاس فیربنکس Douglas Fairbanks را نیز باید به این بازیگران کمدی افزود. البته فیربنکس دلقك نبود ؛ ولی درنخستین فیلمهای‌خود یك کاراکتر خنده‌آور حقیقی پدیدآورد. در سالهای پس از ۱۹۲۰، فیلمهای «سراسر شمشیر بازی» از او تهیه می‌کردند که در آنها از استعداد ورزشی شگرف فیربنکـس استفـادهٔ فراوان می‌شد. فیربنکس در سال۱۹۱۵ همراه بیش ازشصت‌تن‌دیگر از بازیگران مشهور برادوی، به‌وسیلهٔ شرکت «مثلث» به‌هالیودآورده شد تا برای سینما آبرویی کسب‌کنند.

وی به‌زودی توانست از میان آن عده که بیشترشان‌درگمنامی ماندند خودرا برجسته سازد. نخستین فیلمهای او به کارگردانـی یـا سرپرستی گریفیث تهیه شد، وگریفیث معتقد بود که فیربنکس‌هرگز بازیگر سینمایی خوبـی نخواهد شد . امـا ازحسن تصادف فیربنـکس به‌دست جان‌امرسون John Emerson و آنیتالوس Anita Loos افتاد. این دوتن روحیات سالم وخوشبینانهٔ ایـن مـرد را دریافتند و

کاراکتری سینمایی برای او پدیدآوردند که نه تنها قدرت ورزشی‌او، بلکه شخصیت زنده وگیرای اورا نیز شامل می‌شد. یك سلسله کمدی جدید برای اوساختند که عنان جوش وجنبش طبیعی او را رهامی‌کرد در نیمهٔ آخردههٔ پس از ۱۹۱۰، فیربنکس نقش مردی را بازی‌می‌کرد که به موازین دروغین زندگی شهری می‌خندید و برای رفتن به‌غرب وبه دست‌آوردن آزادی تلاش می‌کرد، ومبلغ پر حرارت زندگی‌منزه وعقل سلیم بود. وی اغلب در کمدیهای خود به‌عنوان «مرد امریکائی متوسط» ظاهر می‌شد، وراز توفیقش درین بودکه گویی به زبان حال به تماشاگران می‌گوید: «آنچه من می‌کنم، تونیز می‌توانی بکنی.»

اما در آستانهٔ دههٔ پس از ۱۹۲۰، فیربنکس نیزمانند دومیل ناگهان دگرگون شد. دومیل راه شراب وزن وفساد را درپیش‌گرفت؛ ولی فیربنکس خوشبین و منزه و متفکر، نمی‌توانست قدم در چنین راهی بگذارد. چارهٔ وی این بود که از آشفتگیها و بلـواهای دنیای پس از جنگ روی بگرداند و به زمانهای ساده‌تر گذشته بازگردد که در آن ارزشهای اخلاقی کاراکتر سینمایی فیربنکس به طور روشنتری قابل توجیه بود ـ زمانی‌که درآن ظلم وستم ازنظام زندگی برنمی‌خاست بلکه نتیجهٔ بدسگالیهای‌فردی بدکار بود، و همهٔ کژیها به ضرب شمشیر اشرافیی سالم و درست و نیکوکار، راست می‌شد. اکنون آن جـوان نیرومند و تراشیده ریش امریکایی، جای خود را به « دارتانیان » D'Artangan سبیل‌دار یارابین‌هو Robin Hood مجعدمو، یا دزد بغداد سیه چرده داد. و به جای زمینهٔ ساده وعادی فیلمهای قدیم فیربنکس دکورهای عظیم زیبا و صحنه‌هایی که با حیله‌هـای عکـاسی و مکانیکی فراهم می‌شد، پدیدار گشت. اما درین فیلمهای پرماجرای نیمه‌جدی و نیمه شوخی نیز فیربنکس حرکات زیبای نرم و غیر قابل تقلید خود را ادامه داد. راحتی و آسانـی بازی او، غبطه و حسد را برنمی‌انگیخت، بلکه باعث تحسین می‌شد، و کاراکتر سینمایی او فقط با شهرت جهانی چاپلین پهلو می‌زد.

چاپلین و لوپیچ

فیلمهای فیربنکس نیز مانند کمدیهایی که از آنها یاد کردیم

در همه جا خریدار داشت، زیرا که تماشاگران همه جای دنیا با کاراکترهای این فیلمها آشنا بودند. فیربنکس نمونهٔ کامل عاشق پرشوروچابك و زن نواز بود. آدمهای فیلمهای کمدی‌اندکی ژنده‌پوش و اندکی «خل» به نظر می‌آمدند، و حتی غالباً بیننده را به رقت می‌آوردند، ولی در زیر پیراهنشان قلب ادمهای عادی می‌تپید. مردم انسانیت اساسی‌آنها را می‌شناختند ودوست میداشتند. اما پس ازجنگ جهانی اول، نوع دیگری از فیلهای‌کمدی پدیدار شد. این‌کمدی‌آداب و اطوار معاشرت را مسخره می‌کرد و زمینهٔ خاص آن افراط و تفریط زندگی ثروتمندان بود. «کمدی آداب» به ندرت خنده‌دار بود، و حتی همیشه خوشمزه هم نبود؛ بلکه نمایی کژ از آشفتگیهای زندگانی مردمان مرفه بود. این نوع کمدی از مدتها پیش روی صحنهٔ تآتر هوادار فراوان داشت، و هنگامی که طبقهٔ متوسط به سالنهای سینما هجوم‌آورد، روی پرده نیزخریدار فراوان یافت.واین همان زمینه‌ای بودکه سسیل ب دومیل از ۱۹۱۹تا ۱۹۳۳ ازآن منافع سرشاربرد. دومیل و کسانی که ازاو تقلید می‌کردند، کمدیهای بیشماری دربارهٔ زندگی اشراف و اعیان ساختند. چیزی نگذشت که کارگردانان دیگر صنایع وریزه‌کاریهایی که درآثار دومیل دیده نمی‌شد، به این کمدیها افزودند. چارلی‌چاپلین در۱۹۲۲ بافیلم «زن پاریسی» A Woman of Paris به «کمدی آداب» پرداخت، و پس از او لوبیچ «دایرهٔ ازدواج» The Marriage Circle راساخت، وبدین ترتیب‌این‌دو چاشنی‌نازه‌ای به‌این نوع کمدی زدند که اساساً ازآنچه دومیل‌تاآن‌زمان ساخته بود مضحك‌تر وسینمایی‌تر بود.

به‌نظرمی‌رسد که یکی از عواملی‌که چاپلین را به ساختن «زن پاریسی» برانگیخت این بوده است که وی می‌خواست یك کمدی را بدون کاراکتر ولگرد معروف، کارگردانی کند، وعامل دیگر این بود که چاپلین با دادن نقش اول به ادنا پوروایانس - Edna Purvia nce که ازسالها پیش درفیلمهای اوبازی می‌کرد، اورا ستارهٔ مشهوری سازد ودینی را که از او به گردن داشت ادا کند. (خود چاپلین نیز لحظه‌ای دراین‌فیلم ظاهرمی‌شود، اماچنان‌تغییرقیافه داده‌است‌که غیرقابل تشخیص است و نقش یك باربر راه آهن فرانسوی را بازی می‌کند که

هنگام حرف زدن سرودست خود را به‌طرزعجیبی‌تکان می‌دهد.) خود چاپلین نام دوم این فیلم را «نمایش سرنوشت» گذاشته بود؛ وباآنکه به سبك طنزآمیزی آنرا پرورانده است، با این حال معتقد بود که اثری عمیق و دارای جنبه‌های اجتماعی است. مقدمه‌ای که پیش از شروع فیلم روی پرده ظاهرمی‌شد، چنین بود: «بشریت نه‌از قهرمانان واراذل، بلکه ازمردان و زنان تشکیل شده است، وهمهٔ عواطف آنان را، چه‌خوب وچه بد، خدا بدانها داده است. کورکورانه مرتکب گناه می‌شوند، وبی‌خردان آنها را محکوم می‌کنند؛ اما خردمندان به‌حالشان رحمت می آورند.» طرح داستان این فیلم می‌توانست موضوع یك تراژدی اشك‌آلود بشود، ولی‌طرز برداشت چاپلین‌آن فیلم را به یك کمدی طنزآمیزمبدل ساخت. ماری سن کلر Marie St. Clair (ادنا پوروایانس) دختری است از یك دهکدهٔ کوچك فرانسه که گرفتار عشق بدفرجامی‌می‌شود وبه‌پاریس می‌گریزد. یکسال بعد ماری درمحافل اشرافی پاریس‌برای خود جایی‌باز کرده است ومعشوقهٔ مردی خوش ادا وزن باز شده است که درهنگام فراغت برای خود ساکسوفون می‌زند. (نقش این مرد را آدولف منجو Adolfphe Menjou بازی می‌کند.) یك روز ماری برحسب تصادف نامزد سابقش را می‌بیند که اکنون نقاشی تهیدست است. ماری او را برای کشیدن تصویرخود اجیر می‌کند، عشق قدیمی آنها دوباره زنده می‌شود، اما نقاش جوان ازروابط تازهٔ ماری خبردار می‌شود واورا وادار می‌کند که‌آن مردزنباز را ترك گوید، ولی‌براثر شنیدن مکالمه‌ای یقین می‌کند که ماری هرگز این‌کار را نخواهد کرد. نقاش‌جوان خودکشی می‌کند، ودرست درهمین هنگام ماری درمی‌یابد که عاشقش می‌خواهد بازن دیگری ازدواج کند. ماری سرخورده و بیکس به دهکده‌اش باز می‌گردد. تا با مادر نامزد مرده‌اش زندگی‌کند.

چاپلین باکارگردانی زیرکانه وپرصنایع خود ازین داستان‌تنگ مایه فیلمی‌کمدی پدیدآوردکه برای آن عده ازکارگردانان آمریکایی که هنوز از فیلمهای بی‌سروته وعاری از ذوق دومیل گرده برمی‌داشتند، سرمشق تازه‌ای شد. فیلم او «سبك» داشت، یعنی مثلاً یك صحنهٔ مخالف اخلاق یا مغایر عفت را نه به‌صراحت و وضوح بلکه

به‌ایما و اشاره نشان می‌داد.

مثلا نوع روابط منجو و دختررا بدین‌ترتیب نشان می‌دهدکه هنگامی‌که منجووارد آپارتمان دختر می‌شود، یك راست سرگنجه او می‌رود ویکی از دستمالهای خود را از تـوی آن گنجه بر مـی‌دارد. چاپلین بارها نشان می‌دهد که بیشتر میل دارد صحنه‌های جنسی رابه‌کمك کنایه واستعاره نشان دهد، نه بانمایش حقیقت واقـع. مثلایك رقاصهٔ نیمه عریان لباس خودرا ازتن بیرون می‌آورد، اما هنگامی که آخرین حجاب از روی تن برهنهٔ او می‌افتد. دوربین پائین می آید و فقط پاهای رقصان اورانشان می‌دهد. چـاپلین فیلم خود را از صحنه‌ها وحوادث کوچك ریشخندآمیز پرکرده بود. مثلا درصحنـه‌ای، دختر که ازدست منجو خشمناك شده،گردن‌بند الماس را ازپنجره بیرون‌می‌اندازد. منجو که از قهروخشم دختر خنده‌اش گرفته، بـه‌دمیدن توی ساکسوفون خود می‌پردازد. سپس دخترکه می‌بیند ولگردی درخیابان گردن‌بند را برداشته، خشم خود را فراموش می‌کند وبرای‌پس گرفتن گردن‌بند از ولگرد، سراسیمه بیرون می‌دود. پایان طنزآمیز این‌فیلم ارزش خاصی داشت که در فیلمهای آن‌زمان کمتردیده می‌شد. چاپلین تمام این داستان مصیبت‌بار را چنان بدور می‌اندازد که تماشاگران در شگفت می‌شوند. دختر که اکنون به‌ده خود بازگشته‌است، برگاری‌پراز علفی سوار است ؛ درهمین هنگام اتفاقاً منجوسوار براتومبیل شکاری خود ازکناراومی‌گذرد. دوستش که درکنار اونشسته‌است ازاومی‌پرسد؛ «راستی، سرنوشت ماری سن‌کلرچه شد؟» منجو فقط شانه‌هایش رابه‌بالا می‌اندازد وگاری واتوموبیل هرکدام به‌راه خود می‌روند.

ممکن نیست بتوان تصور کرد که فیلم «زن پاریسی» امـروز چگونه به‌نظر می‌رسد. چاپلین صلاح خود را درین می‌داند که‌بهیچ‌وجه اجازه‌ندهدکه‌این‌فیلم، یا هرفیلم دیگری‌که در اختیاردارد، امروز احیاء گردد یا حتی به‌وسیلهٔ‌انجمنهای سینمـایی یا فیلمخانه، نگهداری شود. اما فیلمهایی که درپیشرفت فن فیلمبرداری مؤثر بوده‌اند، غالباً وقتی که امروز مورد مطالعه قرار می‌گیرند، بطرز عجیبی خلاف‌انتظار ازکار درمی‌آیند. آن تازگی وبداعتی که آنها را جالب وگیرامی‌ساخت، اکنون ازآنها دور شده است. فوت وفنهای سینمایی که درآنهـا به‌کار

رفته، بارها درفیلمهای بعدی تکرار شده است، وشیوهٔ کار آنهاکه‌زمانی بدیع وجسورانه بوده، اکنون درشماربدیهات فن‌کارگرانی‌درآمده‌است. این موضوع ممکن است درفیلم چاپلین نیز کاملا صادق باشد. درسال ۱۹۲۳ هنگامی که گذشتن قطار راه آهن از جلو «ماری» به‌وسیلهٔ تاباندن نور چراغ قطار برروی صورت اونشان داده شد، تماشاگران‌به‌شدت تحت تأثیرقرارگرفتند. دراین فیلم صحنهٔ خودکشی نقاش جوان عیناً نشان داده نشد، بلکه عکس‌العمل شنیدن صدای در رفتن گلوله روی درشت نمای چند صورت روی پرده ظاهرگشت. منقدان از این کار تحسین فراوان کردند. امروز این قبیل کارها عادی ومبتذل شده است؛ اما همین نوآوریها، همین‌آگاهی از توانایی دوربین برای نشان دادن وقایع وحوادث به‌کنایه واشاره، فیلم «زن پاریسی» را درزمان خود چنان الهام‌بخش ساخته‌بود. چندتن ازدستیاران چاپلین درهنگام تهیهٔ این فیلم ـ یعنی مونتابل Monta Bell، هاری دابادی‌داراست Harry d'Abbadie d'Arrast، وادی سودرلند Eddie Sutherland، بعدها کارگردان شدند وفیلمهایی ازهمین‌نوع ساختند همین روش ایما واشاره راکه چاپلین پدیدآورده بود، به‌کار بردند. بسیاری از دیگران نیز از چاپلین پیروی کردند که مهمتر از همه ارنست لوبیچ بود، یعنی همان‌کس که سابقاً در استودیوهای آلمان داستانهای تاریخی را روی پرده می‌آورد.

لوبیچ درسال ۱۹۲۳ به‌دعوت ماری پیکفورد به‌آمریکا آمده بود تافیلم با شکوه «روزیتا» Rosita را کارگردانی کند. این‌فیلم با هزینهٔ فراوان تهیه شد وکمتر ازیک ماه پیش از «زن پاریسی» به‌بازارآمد. شکست این فیلم وتوفیق فیلم چاپلین، ظاهراً لوبیچ را با راه‌کارآشناساخت. وی درآلمان پیش از تهیه فیلمهای با شکوه، فیلم‌های کمدی می‌ساخت واکنون‌باردیگر به‌فیلم کمدی باز گشت، بخصوص کمدی آداب واطوار را زمینهٔ کار خود قرار داد وباچاشنی طبع کاملا اروپایی خود، مزهٔ تازه‌ای به‌آن داد. نخستین فیلمی که‌بدین سبک ساخت، «دایرهٔ ازدواج» The Marriage Circle (۱۹۲۴) نام داشت که کمتر ازچهار ماه پس از فیلم چاپلین به بازارآمد. و، چه ازحیث موضوع وچه ازلحاظ شیوهٔ کار، شباهت زیادی به فیلم چاپلین

داشت. منتقدان آن‌روز ناچار آن دوفیلم را بایکدیگر مقایسه‌کردند (وبیشتر به‌سود لوبیچ نظردادند)، ودر نتیجه لوبیچ راه تازه‌ای‌درپیش گرفت‌که آن‌را ناهنگام مرگش در۱۹۴۷ ادامه داد.

اما نباید پنداشت که لوبیچ مقلد محض چاپلین بود؛ زیرا که وی بکرات قوهٔ تخیل بسیار سینمایی خود را درفیلمهای متعدد نشان داد که « بهشت ممنوع » Forbidden Paradise (۱۹۲۴)، «بازهم مرا ببوس» Kiss Me Again (۱۹۲۵) ، « بادبزن خانم ویندرمیر» Lady Winder mere 's Fan (۱۹۲۵) و «که‌این است پاریس » So This Is Paris از آن جمله‌اند. سر انجام تماشاگران با سبک خاص‌لوبیچ، که عبارت بود ازشوخی شیطنت آمیز ودقیق اروپایی، آشنا شدند. لوبیچ استاد صنعت ایجاز بود، و نظر زیرکانهٔ خودرا دربارهٔراه ورسم جهان، دریك صحنهٔ شوخی‌آمیزکوتاه خلاصه می‌کرد. مثلا دریك فیلم می‌خواست نشان بدهد که مردی از زنش خسته شده است، وبا همدیگر رودربایستی ندارند روش‌شوهر نسبت به‌زن درفصل کوتاهی به‌خوبی روشن می‌شود. دریـن‌فصل زن و شوهر برای رفتن به‌ضیافت شام از آپارتمان خود بیرون‌می‌روندوقتی که‌وارد آسانسور می‌شوند، مرد کلاه برسردارد . آسانسور چندطبقه پائین‌تر متوقف می‌شود ودختر زیبایی به‌درون می‌آید. مردکلاهش‌را بر می‌دارد. درفیلم «بادبزن خانم ویندرمیر» لوبیچ فصلی گذاشت که صحنه‌های یك مسابقهٔ اسب‌دوانی را نشان می‌داد، ودر این صحنه‌هاهمه گونه روابط صمیمانه‌به‌وسیلهٔ نگاهها، حرکت سریع چشمها، لبخندهای معنی‌دار، وحرف زدنهای درگوشی نشان داده می‌شود بی‌آنکه‌نوشته‌ای به‌کار رود یاآنکه اصولا به‌نوشته نیازی باشد. بی‌شك یکـی از دلایل محبوبیت لوبیچ درمیان طبقهٔ باهوش تماشاگران دههٔ پس از ۱۹۲۰، (وهمچنین درمیان کارگردانان دیگر) مهارت او درحل مسئلهٔسانسور بود. لوبیچ مطالب سانسور شدنی فراوانی را نشان می‌داد، ولی کمتر چیزی که به‌توان آن‌را قیچی کرد درنوار فیلم اودیده می‌شد.

همچنین لوبیچ درحقیقت دست تنها انقلابی در دکور سینمای امریکا پدید آورد. پیش از «دایرهٔ ازدواج»، دکور اهمیتـی نداشت، درفیلمهای سبك دکور همیشه یکنواخت بود، وبرای فیلمهای‌سنگین،

اتاقها را ازمیز وصندلی پر می‌کردند وبه‌در ودیوار، پرده‌هاو کاغذهای پرنقش ونگار می‌آویختند. لوبیچ این خرد وریزها را به‌دور ریخت‌و برای بازی آدمهای فیلمهای خود فضای بازو پاکیزه‌ای پدید آورد. محاسن این کارفوراً آشکار شد، به‌طوری ازهمان لحظه به‌بعد سبك‌لوبیچ دراکثر فیلمها مؤثر افتاد. اما کمتر کارگردانی در استفاده‌از دکور به‌پای خود لوبیچ می‌رسید. مثلاً درنظر لوبیچ، یك درهمیشه بیش‌ازراه ورود وخروج صرف اهمیت ومعنی دارد؛ وغالباً وسیله‌ای برای ختم یك دعوی یا نشان دادن خشم یا عشوه و ناز، یا حتی عمل جنسی است. دالان و پلکان و پنجره، هرکدام در فیلمهای لوبیچ نقشی خاص خود برعهده دارند. لوبیچ بازیرکی ومهارت فوق‌العاده‌اش، به‌زودی سرآمد کارگردانان کمدی آداب گردید والهام‌بخش جمعی از کارگردانان شد که هنرمندان با استعدادی همچون مال سن کلر Mal St. Clair. ولیوئیز مایلستون Lewis Milestone و وسلی راگلز Wesley Ruggles وفرانك‌تاتل FrankTuttle ازآن جمله بودند. برای این عده، «سبك» فیلم اهمیت داشت، و در فیلمهای شیرین وبی‌ادعای اواخردههٔ پس از ۱۹۲۰، ازقبیل «گراند-دوشس‌وخدمتکار» The Grand Duchess and the waiter (۱۹۲۶) «ازبیوه زن بترس» Beware of Widows (۱۹۲۷) «دوشب از هزار ویك شب» Two Arabian Nights (۱۹۲۷) و« آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند » Gentlemen Prefer Blondes (۱۹۲۸)، تأثیر لوبیچ دیده می‌شود.

طبقه بندی کارگردانان

در دههٔ پس‌از ۱۹۲۰ استودیوها تمایل شدیدی پیداکردند که کارگردانان خودرا نیز مانند ستارگانشان طبقه بندی کنند. لوبیچ و پیروانس کارگردانان «زیرك» محسوب می‌شدند وهمگی به‌ساختن فیلم-هایی که با وضع مضحك، زمینهٔ آنهارا تشکیل می‌داد می‌پرداختند. فیلمهایی‌که موضوع آنها « حرکات مضحك» بود، به‌دست کسانی چون کلارنس‌بجر Clarcence Badger و اچ سی‌پاتر H.C. Potter

وارل‌کنتون Erle Kenton ومارشال‌نیلان Marshal Nielan وچارلز رایزنر Charles Reisner ساخته می‌شد. فرانك‌بورزج Frank Borzage وجورج فیتزموریس - George Fitzmau rice و ادموندگولدینگ Edmund Goulding وهنری کینگ Henry King به‌سبب مهارتی که درساختن «فیلمهای زنانه» داشتند (اصطلاحی‌که باتوجه به‌خود فیلمها باید برای‌زنان توهین‌آمیز باشد) معروف بودند. لامبرت هیلیر Lambert Hillyer و ج. پ. مك‌گاون J. P. Mc Gowan و ال راجل Al Rogell و ریچارد تارپ Richard Thorpe و ویلیام وایلر William Wyler فیلمهای «وسترن» را کارگردانی می‌کردند. داستانهای پرحادثه به‌دست کسانی چون جاك کانوی Jack Conway و ویکتور فلمینگ Victor Fleming و ویلیام ك. هاوارد W. K. Howard و رولند و. لی Rowland V Lee و ون‌دایك W. S. Van Dyke و رائول والش Raoul Walsh و ویلیام ولمن Wellman به‌روی پرده می‌آمد. تادبراونینگ که بیشتر فیلمهای ترسناك را کارگردانی می‌کرد، درساختن فیلمهای هراس‌انگیز وشوم مهارت خاصی یافت. Rex Ingram که فیلم او به‌نام « چهارسوار اپوکالیسپی » The-Four Horsemen of the Apocalyps (۱۹۲۱) او رودلف والنتینو را به‌شهرت رساند کارخودرا به‌ساختن‌فیلمهای عشقی وباشکوه تاریخی منحصر کرد. همهٔ استودیوها، بدون استثناء، و شاید ناگزیر، هرکارگردانی را که ازآثارش توفیق قابل ملاحظه‌ای به‌دست می‌آورد، وادار می‌ساختند که بازهم فیلمهای دیگری از همان قبیل تهیه کند.

اما تماشاگران سینما کمتر کارگردانی را می‌شناختند یا به‌او توجهی داشتند، استودیوها نان ستارگان خودرا می‌خوردند ودستگاه‌های تبلیغاتی آنها سخت درراه مشهور ساختن بازیگرانی که با آنها قرارداد داشتند می‌کوشیدند. هیچکس‌کارگردانی را درفیلم نمی‌دید؛ بنابراین چه لزومی داشت درفکر کارگردان باشند؟ کارگردانهایی که از این‌قاعده مستثنی می‌شدند کسانی بودند که یا چون خودشان تهیه‌کنندهٔ فیلم خود بودند، و یا به‌سبب اینکه نامشان خریدار فراوان داشت، می‌توانستند مقداری‌ازتوجه تماشاگران‌رابه‌سوی خودجلب‌کنند.

شاید نمونهٔ کامل کارگردانی از نظر تماشاگران همان دومیل معروف بود که ترتیبی می‌داد که‌نام اومانند نام ستارگان مکرر بالای صفحهٔ اول روزنامه ظاهرشود. دومیل نخستین‌کسی بود که‌درهواپیما با خبرنگاری مصاحبه‌کرد، نخستین‌کارگردانی بودکه‌درهنگام فیلمبرداری بلندگو به‌کار برد، ونخستین‌کسی بود که در استودیو سیمکشی کرد تا بازیگران خودرا به‌وسیلهٔ بلندگو فرمان بدهد. قیافهٔ دومیل باکلاه لبه پهن وپیراهن یقه‌باز وشلوار سواری وپوتینهای چرمی‌اش، در صفحات مجله‌های سینما مانند قیافهٔ جان گیلبرت وکلارا باو برای خوانندگان آشنابود. اما اگر ازکسی‌می‌پرسیدند که‌بزرگترین کارگردان امریکایی در اوایل دههٔ پس‌از ۱۹۲۰ کیست، باز جواب عبارت بود ازگریفیث، هرچند که اکنون دیگرنام او بر بالای نام فیلم، فروش آن فیلم را تضمین نمی‌کرد. درسال ۹۲۵ ؛که گریفیث به‌شرکت پارامونت پیوست، این ترتیب همچنان‌به‌حال‌خودباقی بود. البته چاپلین به‌عنوان بازیگر معروفیت فراوان‌داشت، اما بیشترمردم می‌دانستند که‌اوفیلمهای‌خودرا کارگردانی هم می‌کند. ارنست لوبیچ نیز با سیگار برگش درخارج از محیط کارخانه تاحدی معروف شده‌بود ودراواخر دهه، سیل فیلمهایش اورا درصف‌کوچك‌کارگردانان مشهور قرار داده‌بود.

درآن‌زمان کمترکسانی از حیث شهرت و استقلال به‌پای این گروه می‌رسیدند. غالب‌کارگردانان‌را استودیو برای ساختن فیلم اجیر می‌کرد وعلاقه‌مند بودن یا نبودن‌آنها به‌موضوع فیلم چندان موردتوجه نبود. استودیو قدرت داشت که هرطور صلاح بداند کار آنهارا تغییر دهد. حتی‌کمتر کارگردانی می‌توانست برش‌فیلم خودرا چنانکه‌خودش می‌خواست انجام دهد. همیشه میان کارگردانان و «ادارهٔ» استودیو جنگ سختی جریان داشت، و کارگردانان برآن بودند که «اداره» نه ازهنر سینما سر درمی‌آورد ونه به‌آن توجهی دارد. تهیه‌کنندگان‌هوای هزینهٔ فیلم را داشتند که سر به‌فلك می‌کشید.

ازاین‌رو با هرگونه تجدیدنظر یا فیلمبرداری مجدد که هزینه را بالاتر می‌برد، مخالف بودند. شاید کارگردانان حق داشتند که می‌گفتند تهیه‌کنندگان که فیلمهارا قیچی می‌کنند، باطناً هوس «آفرینش هنری» دارند؛ اما نباید فراموش کرد که تهیه‌کنندگان به‌تماشاگران

نزدیك‌تر بودند، واز ذوق وسلیقهٔ آنها آگاهی بیشترداشتند، وبهمین جهت بهترازکارگردانان می‌دانستند که‌اسباب وشرایط یك‌فیلم‌پرفروش چیست. مثلا دراواخر دههٔ پس‌از ۱۹۲۰، درکارخانهٔ‌متروگلدوین‌مایر، ایروینگ‌تالبرگ Irving Thalberg، را که تهیه‌کنندهٔ جوانی بود، از لحاظ تشخیص جهت ذوق و سلیقهٔ تماشاگران خطاناپذیر می‌دانستند. تالبرگ اختیار تمام داشت که هرفیلمی‌را که درآن‌کارخانه ساخته می‌شد، ازنو پیوند دهد و می‌گویند که به‌همین‌ترتیب فیلمهای فراوانی را از شکست نجات داد. وظیفهٔ تهیه کننده این بود که فیلم پرفروشی با هزینهٔ معینی بسازد، خواه دراین جریان احساسات هنری کارگردان صدمه‌ببیند، خواه نبیند. همچنین وظیفهٔ تهیه‌کننده بود که داستانهایی برای فیلمبرداری تهیه کند که‌فروش فیلم را تضمین‌کند، خواه این داستانها مطابق ذوق کارگردان‌باشد، خواه نباشد.

خوشبختانه بسیاری ازکارگردانان دههٔ پس‌از ۱۹۲۰ همه فن حریف بودند ومی‌توانستند سبك وشیوهٔ کار خودرا مطابق تغییراتی‌که در ذوق وسلیقه تودهٔ تماشاگران روی می‌دهد، دگرگون کنند. مثلا جیمزکروز، پس ازفیلم « وسترن بزرگ » خود به‌نام « دلیجان سرپوشیده» که ازآن سخن‌گفتیم، فیلمهای گوناگونی ساخت مانند فیلم کمدی Ruggles of Red Gap (۱۹۲۳) و فیلم طنزآمیز « گدای اسب‌سوار » Beggar on Horseback (۱۹۲۵) وفیلم ظریف «پیشخدمت ریتس» Waiter from The Ritz(۱۹۲۶) وسرانجام بافیلم « روئین‌تنان قدیم » Old Ironsides (۱۹۲۶) دوباره به‌سبك حماسی باز گشت. کینگ ویدور پس‌ازساختن چندفیلم ساده و اساساً رئالیستی اززندگی معاصر امریکا حماسهٔ « رژهٔ بزرگ » The Big Parade(۱۹۲۵) واپرای « لابوهم » La Bohème (۱۹۲۶) و داستان عشقی و شمشیر بازی « باردلیس با شکوه » Magnificent the Bardelys(۱۹۲۶)را یکی‌پس‌ازدیگری کارگردانی‌کرد. سپس با فیلم «انبوه خلق» The Crowd (۱۹۲۸) به‌زندگی معاصر باز گشت، وفیلم اخیر داستان دلکشی‌است ازشادی‌و اندوه یك‌مرد عادی، یك کارمند کوچك، دریك ادارهٔ بزرگ. این فیلم، شاهکارویدور دردورهٔ صامت‌بود. آثارهربرت برنون Herbert

Brenon ازقصه‌های‌خیالی واحساساتی‌مانند «پیترپن» Peter Pan (۱۹۲۵) «بوسه‌ای برای سیندرلا» A Kiss for Cinderella (۱۹۲۶) گرفته تا داستانهای حماسی رومانتیك مانند «جوانمردی» Beau Geste (۱۹۲۶) همه‌را دربرمی‌گرفت. نظیرهمین‌گوناگونی را گاه در آثار جان‌فورد ومارشال نیلان وبسیاری ازکارگردانان درجه اول آن‌دوره می‌توان دید.

وبیش‌ازهمه همین‌گوناگونی آثارشان‌بود که آنهارا درصف اول کارگردانان نگه می‌داشت. این کارگردانان که بواسطهٔ مدتها شاگردی کردن زیردست استادانی‌چون گریفیث واینس وسنت‌مهارت فراوانی به دست‌آورده‌بودند، این‌قدرت فطری‌را داشتندکه به‌پروراندن موضوعی مهم یا داستانی دراماتیك برخیزند؛ ولی متأسفانه ازمیان فیلمهایی‌که درآن دوره ساخته می‌شد، کمتریکی‌چنین فرصتهایی برای آنها فراهم می‌کرد. کاری‌که ازکارگردانان انتظار می‌رفت این بود که با هرگونه فیلمی‌که درآن‌روز بازارش رواج ورونق‌داشت، دیگ بخشایش تماشا ـ گران‌را به‌جوش‌آورد. درنتیجه اغلب‌کارگردانان بیشتربه‌عنوان «استاد فن» شناخته می‌شدند تا «هنرمند»؛ وبیشتر به‌عنوان نمایندگان طبقات خاص قابل تعریف‌بود تا شخصیتهای خلاق.

یاغی: فون اشتروهایم

باهمهٔ اینها، به‌نظر می‌رسد که تهیه کنندگان امریکایی به‌طور مقاومت‌ناپذیری به‌سوی‌هنرمندان قوی‌وخلاق‌که آتشی درنهادشان زبانه می‌کشد و می‌خواهند فیلم‌را برای بیان برداشت کاملا شخصی خود از زندگی وجهان به‌کار برند، کشانده می‌شوند. کارخانه‌های فیلمبرداری همیشه باسلام وصلوات با این‌گونه اشخاص قرارداد می‌بندند، اماسپس می‌کوشندکه‌آنهارا درقالب تصورات ساخته‌وپرداخته خود، وشرایطی‌که گمان می‌کنند فروش فیلم‌را تضمین‌می‌کند، جای‌دهند. مضحك‌این‌است که‌آنچه این‌گونه اشخاص‌را مورد توجه تهیه کنندگان قرار می‌دهد، در وهلهٔ اول اثری غیرعادی وخارج از خط متعارف است، که‌توفیق آن درست به‌همین سبب است که‌عاری ازموضوعات وخالی ازآن ارزشهای

قراردادی‌است‌که تهیه کنندگان شرط لازم فیلم پرفروش می‌دانند. اما همین‌که قرارداد بسته‌شد، تهیه‌کنندگان گمان می‌کنندکه‌کارگردان باید سازش‌کند، حال آنکه‌برای‌هنرمندان منفردی مانند اریخ فون‌اشتروهایم Erich von Stroheim و رابرت فلاهرتی - Robert Flaherty و یوزف فون اشترن برگ Josef von Stern Berg چنین سازشی اگرمحال نبود لااقل دشوار بود. جنگی که همیشه میان «ادارهٔ» استودیو وهنرمندان آن درجریان‌بود، درمورد این‌اشخاص با شدت بیشتری‌درگرفت. دراین‌جنگ برای این‌هنرمندان سه‌راه وجود داشت: کناره‌گیری کامل، آتش‌بس موقت، تسلیم ننگین.

درسراسردههٔ پس‌از ۱۹۲۰، میان‌فون‌اشتروهایم وتهیه‌کنندگان آتش‌بس موقت برقراربود. این «همه‌کارهٔ» اطریشی ابتدا درجنگ‌اول به‌عنوان بازیگرجلب‌توجه‌کرد، ودرچندین‌فیلم ازجمله «دلهای‌جهان» Hearts of the World (۱۹۱۸) درنقش‌یك افسرپروسی‌هرزه وسنگدل که عینك یك‌چشمی می‌زد، ظاهر شد. هنگامی که با فیلم « شوهران کور » Blind Husbands (۱۹۱۹) به‌کارگردانی پرداخت، باز درنقش دلخواه خود ظاهرشد که عبارت بود از « مردی که انسان دوست می‌دارد ازو نفرت داشته باشد » - یعنی حادثه جویی شیاد و زن فریب. فون اشتروهایم درنقش افسر اطریشی‌که زن خسته وسنگدل یك‌تاجر امریکایی‌را اسیرخود می‌کندآشکارا این‌نظررا مطرح کرد که زن شوهرداری که شوهرش از کثرت مشغله وقت عشقبازی با اورا ندارد، کاملا حق‌داردکه محبت‌را ازجای دیگر به‌دست‌آورد. این نظر،که‌یکی‌ازنخستین تظاهرات‌اخلاق پس‌از جنگ درزمینهٔ فیلم بود، کسان بسیاری‌را حیرتزده کرد، ولی‌کسان بیشتری را خشنود ساخت. جاروجنجالی‌که دربارهٔ این‌فیلم به‌راه افتاد، آن‌را یکی‌ازپرفروشترین فیلمهای سال ساخت.

توفیق‌یافتن‌فیلم «شوهران‌کور»باعث شدکه‌کارخانهٔ«یونیورسال» دست‌اشتروهایم‌را درساختن‌فیلم «جوازعبورشیطان» The Devil's Passkey (۱۹۲۰) و « زنان ابله » Foolish Wives (۱۹۲۱) بیشتر باز بگذارد. این دو فیلم درحقیقت موضوع وصحنه‌های فیلم نخستین را ازنو نشان می‌دادند. درهمهٔ این فیلم علاقهٔ شدید

کارگران به‌واقعی بودن جزئیات محیط داستان به‌چشم می‌خورد. گفته‌اند که اشتروهایم دستور دادکه چند اتاق هتل راکه هریك به مدت‌کوتاهی در فیلم دیده می‌شوند، بادقت تمام سیم کشی کنند. همچنین در فیلم دیگری، برای ساختن مدالهای افسران یك کشور خیالی ده هزاردلار صرف کرد، ودستور دادکه تاج سلطنی آن کشور خیالی را روی لباس زیر بازیکنان فیلم گلدوزی کنند، و فیلمبرداری صحنهٔ پر خرجی را آنقدر معطل کرد تا دودی که از لولهٔ یك بخاری برمی‌خاست به شکلی که او می‌خواست درآمد. وی چنین استدلال می‌کردکه این‌گونه دقایق و جزئیات ممکن است از لحاظ جسمی تأثیری در صحنه نداشته باشد ولی درایجاد احساس و محیط دلخواه، مؤثرند. هنگام ساختن فیلم «چرخ فلك» The Merry - Go - Round (۱۹۲۳) کارخانه بودجهٔ نامحدود دراختیار اوگذاشت، ولی اشتروهایم شورش را درآورد ودرنتیجه این فیلم را کارگردان دیگری که به این حد سختگیر نبود، به پایان رسانید. بااین حال شهرت اشتروهایم چنان بود که کارخانهٔ متروگلدوین‌مایر که تازه تأسیس شده بود، به او اختیارتام داد که هر فیلمی‌که میل داشته باشد برای آن‌کارخانه بسازد. داستانی که اوبرگزید «مك تیگ» Mc Teague اثرفرانك نوریس Frank Norris بود، وفیلمی‌که ازآن ساخت عبارت بود از«طمع» Greed (۱۹۲۴)ـ یکی ازپیروزیهای بزرگ رئالیزم آمریکایی.

این داستان درسال ۱۸۹۹ ، یعنی آغاز دورهٔ ادبی انتقاد از رشوه گیری و فساد نوشته شده بود و داستانی دور و دراز و پرشاخ و برگ‌بود دربارهٔ پول وفسادهایی‌که ازآن برمی‌خیزد، گویا این‌داستان، نظر اشتروهایم را، اندکی پس ازآمدن اوبه آمریکا، جلب کرده بود؛ و رئالیزم خشن و توصیفهای دقیق نوریس به یك اندازه او را گرفته بود. اشتروهایم خودش این داستان را برای فیلمبرداری آماده کرد و برآن‌شد که‌آن را صحنه به‌صحنه وحتی سطربه‌سطر، درهمان جاهائی‌که نویسنده به شکلی چنان زنده و گویا توصیف کرده بود، فیلمبرداری کند. به همین جهت بازیگران خودرا از استودیو بیرون کشید وبه شهر سانفرانسیکوکه محل داستان بود، برد. درآنجا ساختمانهای بسیاری را در اختیار گرفت و حتی دیوارهای اتاقها را برداشت تا برای

فیلمبرداری/ازصحنه‌های درونی جا بازکند. دریك جای داستان، صف تشییع کنندگان جنازه‌ای می‌بایست درلحظهٔ معینی ازجلوپنجرهٔ خاصی بگذرند. اشتروهایم آمد وشد وسائط نقلیه را متوقف کرد تا صحنه را چنانکه میخواست فیلمبرداری کند. برای تهیهٔ صحنهٔ پایان فیلم، که در «درهٔ مرگ» روی می‌داد، وی بازیگران اول خود ، یعنی گیبسون گولند Gibson Gowland وجین هرشالت Jean Hersholt را به خود دره برد و چندین روز آنها را زیر آفتاب سوزان بـه کار واداشت. هرشالت ازاین چند روز به عنوان طاقت فرسا ترین روزهـای دوران طولانی بازیگری خود یاد کرده است.

اما نتیجهٔ مضحك ـ و دردناك ـ این همه کوشش و تـلاش این بود که فیلم اشتروهایم هرگز به نمایش گذاشته نشد. وی این فیلم را در ۲۴ حلقه (درحدود ده ساعت) ساخت و بـه کارخانه مترو پیشنهاد کرد کـه آن را در دو قسمت نمایش دهـد. کارخانه نپذیرفت. فون ـ اشتروهایم فیلم‌را ازنو برید وآن را دربیست حلقه حاضرکرد (تقریباً به طول‌فیلم «برباد رفته» که پانزده سال بعد ازهمان کارخانه درآمد.) باز هم کارخانه نپذیرفت. این بار تمام فیلم را از اشتروهایم گرفتند و بـه جون ماتیس June Mathis که از نویسندگان استودیو بود سپردند تاآن را کوتاهتر کند وصورت بازار به‌آن بدهد. نتیجه‌عبارت بود از فیلم «طمع» در ده حلقه. فون اشتروهایم بهیچوجه حاضر نشد حتی نگاهی به آن بیندازد.

شاید شکل کامل فیلم را بتوان ازراه مقایسهٔ آنچه ازآن باقی مانده است باکتاب اصلی، دریافت. وفاداری اشتروهایم نسبت به کتاب بـه حدی بود که منظور او در یکایك صفحه‌ها آشکار است، هرچندکه ساختمان داستان وپرورش آدمها درجریان برش مجدد تباه شده است. اشخاص فرعی فیلم مانند زن خدمتکار خشنی‌که سیگاربرگ می‌کشد، یا پیرمردکهنه فروشی‌که پشت خمیده وچهره زشت دارد، باتوجه به‌نقشهای بی‌اهمیتی که از فیلم دارند، بادقت و قوتی بیش ازحد لازم نشان داده شده‌اند؛ مگـر اینکه انسان بـه یاد داشته باشد کـه در شکـل اصلـی فیلـم، ایـن آدمهـا قهـرمـانان اصلـی یك داستان فـرعی بـوده‌اند کـه عبارت بود از داستان گنج مـرموز کـه زن خـدمتگـار از جـای

آن آگاه‌بود . هیچنین فصل غریب و سمبولیك دستهایی‌که با جامهای طـلایی و جواهرات درخشان بازی می‌کنند و با سایر صحنه‌های فیلم چنان ناهماهنگ می‌نماید، درحقیقت قطعاتی است از رؤیاهای‌آزمندانهٔ همان پیرمرد. گاهی درنوشته های طولانی که به جای صحنه‌های حذف شده قرار داده‌اند، ناگهان به اندیشه‌ها یـا حوادثی اشاره می‌شود کـه رابطهٔ تصویری بـافیلم ندارند. بدتر از همه، سقوط خـانواده محترم «مك تیگ» از طبقهٔ متوسط به‌گودال فقر و ذلت، و تبدیل «ترینا» ـ Trina که برای شوهرش همسری مهربان بوده است، به صورت‌زنی شلخته و گدامنش ، چنان بـه سرعت روی می‌دهد که برای تماشاگران قابل قبول نیست. بنابراین جای تعجب نیست که هنوزهم «طمع» یکی از پرضرر ترین فیلمهای مترو به شمار می‌آید. ایـن فیلم بـا صحنه ـ هایی که نشان نداد، تماشاگران را متعجب و متحیر ساخت؛ ولی هضم صحنه‌هایی‌که نشان داد، حتی برای تماشاگران امروزهم چندان آسان نیست.

هضم ایـن فیلم بدین سبب دشوار است کـه فـون اشتروهایـم، چنانکه خودش درمقدمهٔ فیلم گفته بود، حاضر نشده است «چاپلوسی» کند و فیلمی بسازد از آن گونه که هرشب تماگران سینما را مسحورو مفتون می‌کند. آنچه وی به روی پرده آورد، عبارت بود از حقیقت، چنانکه او می‌دید ـ حقیقی کـه در آدمهـا و محیط و موضوع داستان نوریس نهفته بود. فیلم «طمع» حتی به‌صورت بی‌یال ودم واشکم خود، یکی از سازش ناپذیرترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده‌است. ازآنجاکه فون اشتروهایم مقاصد خود را بیشتر دریکایك نماهاگنجانده بودتا درشیوهٔ پیوندکردن‌آنها، بریدن مقدار زیادی ازفیلم نمی‌توانست مقاصد او را یکسره از میان ببرد؛ و صحنه‌هایی مانند عروسی مك و ترینا، و مجلس ضیافت مسخره آمیز پس ازآن، و نیز صحنه‌هـایی که درآنها مك ترینا را ترك می‌کند و سرانجام اورا می‌کشد، چنانست که گویی دست نخورده ازنسخهٔ اصلی برداشته‌اند. این است‌که فیلم «طمع» با آنکه شکل نهایی آن به دست مرد دیگری ساخته شده است، باز هم نیرو و استعداد درخشان و شخصیت قـوی و استوار فون اشتروهایم را نشان می‌دهد. وی به وسیلهٔ نماهایی که از فرط قوت ناراحت‌کننده‌اند،

احساس شدیدی از واقعیت روانی مك‌تیگ و زن خسیس او، و دوست بد دل آنها مارکوس، دربیننده ایجاد می‌کند. و واقعی بودن زمینهٔ داستان، که حتی کوچکترین جزئیات آن از روی حساب تنظیم شده است، درتمام لحظات فیلم، به آدمها صداقت و ثبات می‌بخشد. صحنه‌هایی چون قهوه خانهٔ قدیمی، دکان قصابی، بیرون کلیسا درروز یکشنبه، صحنهٔ ملاقات مك و مارکوس درخانه‌ای برفراز کوه، هنگامی‌که مردم درپائین آمد وشد می‌کنند، همهٔ اینها «طمع» را بصورت فیلم مستندی درآورده‌اندکه به‌جای‌سال ۱۹۲۴ درسال ۱۹۰۰ درشهرسانفرانسیسکو برداشته شده باشد. اما باید دانست که شیوهٔ کار فون اشتروهایم از حد اصالت ظاهری صحنه‌ها قدم را فراتر می‌گذارد. دکورهای او نقش فعالانه‌ای در آفرینش آدمها و حوادث داستان او دارند.

تأثیر این شیوه در ایجاد هیجان و محیط مناسب برای فیلم، امری است که شاید توصیف لغوی نتواند آن را به خوبی نمایش عینی توضیح دهد. شیوهٔ کار اشتروهایم را نمی‌توان به عبارت پیوندهای جسورانه یاکار دوربینهای متحرك یا تنظیم نور هنرمندانه وصف کرد. هنر او درساختن و پرداختن هزاران ریزه کاری ماهرانه است که از روی حساب کنار هم چیده می‌شوند و بتدریج گرداگرد صحنه وآدمها هاله‌ای ازواقعیت پدیدمی‌آورند وصحنه را زنده وقابل‌لمس می‌سازند. روشنترین نمونهٔ تأثیر این شیوه را می‌توان دریکی از فیلمهای تقریباً فراموش شدهٔ فون اشتروهایم، یعنی «ملکه کلی» Queen Kelly (۱۹۲۸) مشاهده کرد. وی این فیلم را برای گلوریا سوانسون کارگردانی کرد. فون‌اشتروهایم فیلمبرداری را به‌عادت مألوف خود، که آهسته و پرخرج و دقیق بود، شروع کرده بوده که ناگاه آغاز شدن دورهٔ فیلم ناطق کار او را متوقف ساخت. تهیه کننده صلاح در آن دید که کار را متوقف کند و مقدار فیلمی را که برداشته شده بود، تا آنجا که می‌توانست، باطل سازد. در نتیجه فون اشتروهایم از کارگردانی برکنار شد و کارگردان دیگری را آوردند تا چند صحنهٔ آخر فیلم را بسازد. در اینجا انسان می‌تواند حدس بزند که درست درچه موقعی کار به دست دیگری‌سپرده شد. بازیگران و دکورها همان بود که اشتروهایم تهیه کرده بود،

ولی ناگهان فشار کاهش یافت. درنتیجه نیرو و شدت و باریك بینی در پروراندن آدمهای فیلم یکسره ازمیان رفته است وفیلم ناگهان سقوط می‌کند وبه ابتذال می‌گراید.

در مدت چهارسال فاصلهٔ «طمع» و «ملکه کلی»فون‌اشتروهایم فقطدوفیلم دیگرساخت؛یکی «بیوهٔخندان» The Merry Widow (۱۹۲۵) و دیگری « مارش عروسی » The Wedding March (۱۹۲۸) . فون اشتروهایم در میان تهیه کنندگان بـه عنوان یك کارگردان سختگیر وخرج تراش معروف شده بود، و این دو صفت ، در دوره‌ای که تولید فراوان وصرفه‌جویی شعار کارخانه‌ها بود، صفاتی نابخشودنی بودند. ازین گذشته بسیاری از کارهای‌او- مثلامیگساریهای «بیوهٔ خندان» و روابطجنسی نامشروع «ملکهٔکلی» و«مارش‌عروسی»- برای هالیوود که هر روز بیشتر گرفتار قیدهای اخلاقی می‌شد ، هـم خیلی صریح و هم خیلی پیچیده بود. فون‌اشتروهایم ناگهان دریافت که کار پیدا کردن برایش غیر ممکن است. با این‌حال با امیدفراوان ده‌سال تمام به‌کوشش‌خود ادامه داد.

درین مدت از خود سناریو می‌نوشت وبه تهیه کنندگان ارائـه می‌داد وپیشنهاد میکرد که آنها را کارگردانی کند. فقط یك استودیـو حاضرشد کاری به او بدهد ـ و آن‌هم پیش از تمام شدن فیلم‌دبه‌کرد. فیلم «راه رفتن در برادوی» Walking Down Broadway (۱۹۳۲) چنان مثله شد که قابل شناختن نبود . سرانجام اشتروهایم دلسرد شد و به بازیگری پرداخت، وبه اروپا بازگشت. چند نقشی‌که وی از آن هنگام تا کنون در فیلمهای امریکایی بازی کرده است-نقش «رومل» Rommel در فیلم «پنج‌گور در قاهره» Five Graves to Cairo (۱۹۴۳) و نقش ماکس Max کارگردان سابق در فیلم «بولوار سانست» Sunset Boulevard (۱۹۵۰) بـه مـا یادآوری می‌کند که چه استعدادی را ازدست داده‌ایم. فون اشتروهایـم هنرمندی واقعی ولی‌حساس و تندخو بود. هولیوود هنرمندان‌عادی‌تر را ترجیح میداد.

فون اشتروهایم را از هالیوود بیرون راندند، اما فلاهرتی Flaherty به‌میل خود از آنجا رفت. فلاهرتی که در تمام مدت کار خود فیلمساز منفرد و مستقلی بود، با نخستین فیلم خود، یعنی «نانوك شمالی» Nanook of the North (۱۹۲۲) توجه‌هالیوود را جلب کرد. این فیلم گزارشی بود از زندگی اسکیموها، مبتنی بر مشاهدات فلاهرتی که زمانی به‌عنوان کاوشگر شمال کانادا را در نور- دیده بود. درست در همان زمانی که فون اشتروهایم سرگرم ساختن فیلم «طمع» بود، شرکت پارامونت فلاهرتی را به دریاهای جنوب فرستاد تا یك «نانوك دیگر» با خود بیاورد.

اما در نظر فلاهرتی، فیلمبرداری همیشه به منزلهٔ کاوش و جستجو بود. بارها به اوپیشنهاد کردند که از روی سناریوهای آماده و داستان‌های ساخته و پرداخته فیلم تهیه کند، واو نپذیرفت؛ زیرا که ترجیح می‌داد موضوع وآدمها وزمینهٔ فیلم خود را شخصاً به وسیلهٔ دوربین خود کشف‌کند.

فلاهرتی نزدیك به دو سال در ساموآماند و در این مدت با بومیان آنجا در آمیخت و افسانه‌ها و خرافات آنها را فرا گرفت و جزئیات زندگی روزانهٔ آنها را مطالعه کرد، و فقط پس از آنکه‌کاملا با طرز زندگی آنها آشنایی یافت؛ دست به‌کار ساختن فیلم خود شد. این فیلم‌را خود وی در جزیرهٔ وحشی «ساوایی» برمی‌داشت وخودش آن‌را ظاهر می‌کرد و خودش پیوند می‌داد. سرانجام هنگامی که وی فیلم تمام شدهٔ «موانا» Moana (۱۹۲۶) را به مدیران شرکت پارامونت عرضه کرد، آنان از دیدن فیلم او به سختی بور شدند. آنها انتظار داشتند که فیلمی نظیر «نانوك» از دریاهای جنوب ببینند ـ پر از صحنه‌های طوفانی و تصویرهای کوسه‌ماهی وغروبهای شاعرانه؛حال آنکه ره‌آورد فلاهرتی از سفر دریاهای جنوب، زیباترین شعر دورهٔ صامت بود.

آنچه فلاهرتی با آهستگی و شکیبایی خاص خود کشف کرده بود،این‌مطلب شگفت آور بود که، نبرد معروف و معهود میان‌انسان‌و طبیعت، برای‌بومیان ساموآیی وجودندارد. خدایان آنها مهربان‌بودند،

خوراك فراوان بود، و مواد خامی که برای ساختن پوشاك و مسکن لازم‌بود، بر سرهردرختی می‌رویید. فلاهرتی‌می‌توانست تأثیربازرگانان و مبلغان مذهبی را برتمدن ناپدید شوندهٔ بومیان موضوع‌کار خودقرار دهد و از آن ماجراها بسازد؛ ولی، چنانکه خود وی بارها می‌گفت ، علاقه‌ای نداشت به‌اینکه نشان دهد این مردم در زیر نفوذ ضایع‌کننده سفید پوستان به‌چه صورتی درآمده‌اند؛ بلکه تا آنجا که امکان داشت گذشته را زنده می‌کرد و زندگی حقیقی ساموآ را نشان می‌داد. درست در قلب این فیلم، صحنهٔ مراسم دردناك خالکوبی قرارگرفته است . جوانان بومی برای اینکه وارد مرحله مردی شوند؛ باید نخست این مراسم دردناك را بگذرانند . فلاهرتی کشف کرد که چون زندگی در ساموآ درد و سختی طبیعی بهمراه ندارد ، بومیان خود دردهایی پدید آورده‌اند تا به‌وسیلهٔ آنها استحکام تاروپود خودرا بیازمایند وبدان‌قوت و دوام بخشند. اگراین فصل از فیلم را به‌عنوان مفتاح درنظربگیریم، سایر صحنه‌ها همه در جای خود قرار می‌گیرند ـ مانند صحنه‌های چیدن نارگیل، ماهیگیری، شکار گراز وحشی، یا صحنه‌های آشپزی‌و پارچه‌بافی زنان، یا مراسم جشن ورقص. فلاهرتی با عشق و علاقهٔ فراوان همهٔ این صحنه‌ها را بارها تماشاکرد، تا هنگامی‌که آشنایی‌اش با مراسم و حرکات بومیان به حدی رسید که می‌توانست بادوربین‌خود حرکات آنها را پیش‌بینی کند، و در نتیجه موفق شد که همان نرمی‌و چابکی را که انسان از کار استادانه یا مراسم دیرینه انتظار دارد، در فیلم خود پدید بیاورد. یکایك عکسهای فیلم «موآنا» دارای زیبایی کمابیش‌کامل است.عکاسی ظریف (نخستین بار بود که‌فیلم‌پانکروماتیك به کار می‌رفت) ونور نرم وتر، زیبایی فراوان به فیلم بخشیده است.

اما باید دانست که این فیلم نمایشگاهی از عکسهای زیبای بی حرکت نیست. فلاهرتی اهمیت پیوند و حرکات دوربین را درزنده‌نگه داشتن فیلم، بهتر از بسیاری ازسینماگران استودیوها می‌شناخت و برای دریافتن گویاترین جزئیات و مناسبترین زاویهٔ فیلمبرداری ، چشمی تیزبین داشت.

با همهٔ اینها ، شرکت پارامونت این فیلم را به عنوان «داستان عشق یك‌دختر بومی» به سینماها فروخت؛ و سینماها، هنگام نمایش

دادن‌این فیلم، صحنه‌های‌رقص رقاصگان «مه پیکر» را به‌عنوان‌مقدمه به فیلم چسباندند.

خود فلاهرتی برضد این قبیل حیله‌ها اعتراض کرد وگفت‌در هر اجتماعی دسته‌ای از مردم وجود دارند که گرچه مشتری دائمی سینماها نیستند، اما می‌توان برای جانبداری از فیلم‌خاصی مانند «مو-آنا» دست به دامن آنها شد. فلاهرتی در تأیید استدلال خود، این فیلم را به سینماهای شش ناحیه، که متصدیان توزیع شرکت پارامونت آنهارا دشوارترین نواحی برای فروش فیلم می‌دانستند، فروخت. وی ازطریق مدارس، اتاقهای تجارت، انجمنهای شهرداری، ومجامع ادبی‌و اجتماعی، تماشاگران فیلم‌خودرا متشکل ساخت. اما مدیران‌پارامونت به طور جدی به فلاهرتی‌تذکر دادند که‌کار آنها این است‌که فیلمهایی تهیه کنند که مردم را سالی به دوازده‌ماه برای دیدن فیلمهای«عادی» به سالنهای سینما بکشاند، نه آنکه آنها را گهگاه که شنبه‌ای به‌نوروز بیفتدبرای دیدن‌چیزی از قبیل «موآنا» بفکر رفتن به‌سینما بیندازد. بدین‌ترتیب تبلیغات سینماها برای‌نشان دادن فیلم «عشق دختربومی» ادامه یافت. (ضمناً ناگفته نماند که در سال ۱۹۴۶، هنگامی که فیلم «شاه هنری پنجم» King Henry v اثر سرلورنس اولیویه را به امریکا آوردند، کوشش برای فروش آن درست به همان ترتیبی که فلاهرتی بیست سال پیشتر پیشنهاد کرده بود صورت گرفت ـ و یکی از پرفروش‌ترین فیلمهای خارجی شد که تا کنون در امریکا نمایش داده‌اند.)

فلاهرتی مدتی کوشش کرد تا استودیوها را متقاعد سازد که می‌توان به طریقی که او میخواست‌فیلم ساخت ـ وفروخت. یك‌بار هم کارخانهٔ مترو اورا به‌تاهیتی فرستاد تا در ساختن فیلمی ازروی‌داستان «سایه‌های‌سفیددردریاهای‌جنوب» White Shaddows in the-South Seas اثر فردریك‌اوبرین Frederick O'Brien با و. س. وان دایك W. S. Van Dyke همکاری کند. فلاهرتی این داستان را بسیار می‌پسندید؛ اما وقتی معلوم شد که درواقع‌کار ـ خانه مترو می‌خواهد یك فیلم احساساتی ملال‌آور بسازد، خودراکنار کشید. کارخانهٔ فوکس به‌او اجازه داد که نقشه‌ای برای تهیهٔ فیلمی از

زندگی بومیان پوئبلوPueblo بریزد؛ ولی سپس آتش‌علاقهٔ کارخانه خاموش شد و نقشه بی‌حاصل ماند. در سال ۱۹۲۹ فلاهرتی بامورنو، کارگردان فیلمهای «آخرین خنده» و «طلوع» همدست شد وباردیگر به سوی دریاهای جنوب به راه افتاد. این بار کارگردان و تهیه کنندهٔ مستقلی بود. با آنکه مورنو طرفدار کار در استودیو بود و فلاهرتی هوادار مشاهدهٔ آرام و آهستهٔ جنبه‌های شاعرانهٔ زندگی مردم‌وصحنه‌های واقعی، و بنابراین مشکل می‌توان ناجورتر از این دو همکارانی را تصور کرد؛ با این‌حال تا آخر کار، حتی درضمن مشاجراتی که هنگام ساختن فیلم درمی‌گرفت، دوستی آنها بر سر جای خود بود. اما در عمل «تابو» Tabu(۱۹۳۱) که محصول همکاری این‌دوبود، بیشتر نمایندهٔ کارمورنو از آب درآمد. البته سحر عکاسی فلاهرتی‌در آن فراوان به چشم می‌خورد؛ مانند تصویر دختران خندانی که از آبشار به پایین می‌لغزند، و عکسهای زیبا از درختان، دریا و بومیان که با همهٔ شکوه و وقار خود دیده می‌شوند؛ اما ماه مقوایی و کوسه ماهی لاستیکی نیز در آن دیده می‌شود، و داستان آن نیز مانند این قبیل دکورها ساختگی است. مورنو کمی بعد دریك حادثهٔ اتوموبیل درگذشت، فلاهرتی به انگلستان رفت تا به نهضت‌جدید فیلم مستندکه گرداگرد «جان گریرسون» John Grierson تشکیل می‌شد بپیوندد. فلاهرتی ازآن پس دیگر به استودیو بار نگشت و تا هنگام مرگش در۱۹۵۱ فقط به فیلم مستند پرداخت.

سازش فون اشترن برگ

یوزف فون اشترن برگ Josef Von Sternberg نیز مانند فلاهرتی بافیلمی که به‌طور مستقل وبا هزینهٔ اندك ومسلماًخارج ازخط مشی‌عمومی ساخته بود، نظراستودیوهای بزرگ را به‌سوی خود جلب کرد. این فیلم که «جویندگان رستگاری» Salvation Hunters (۱۹۲۵) نام داشت، به منظور بیان حال قهرمان آن ساخته شده، واین قهرمانان عبارتند ازسه انسان سرگشته، یعنی‌خانوادهٔ مردی بیکار ونومید که درقایقی‌در رودخانه زندگی می‌کند. یك دلال

محبت در ازاء خدمات زن آن مرد، اتاقی به آنها می‌دهد. مرد فقط روزی به‌خود می‌آید ودر برابر آن شخص نابکارمی‌ایستد که وی فرزند اورا کتك می‌زند. مفهوم ضمنی این داستان این است کـه آن مرد بیکار و نومید، اکنون کـه قدم اول را برداشته است خواهد توانست خـانوادهٔ خودرا به سرمنزل سعادت برساند. حالت نومیدی و شکست روحی که برفیلم حکمفرما است، به‌وسیلهٔ نماهای طولانی و تقریباً بی‌حرکت از قهرمانان فیلم، که به‌اشکال زیبایی از یأس سردرگریبان دارند، به‌شدت تأکید شده است. استعارات بسیارظریف، مانند لاروب بزرگی‌که لجن ته رودخانه را بالا می‌آورد ودرنورآفتاب می‌گذارد وتابلو اعلانی‌که در پشت صحنهٔ مبارزه قرارگرفته وروی آن نوشته است: «دراینجا رؤیای شما راست درمی‌آید»، ریزه‌کاریهایی بودکه درآن زمان بر تماشاگران تأثیرعمیق می‌کرد. فیلم « جویندگان رستگاری» گرچه امروز چندان گیرا به‌نظر نمی‌رسد، در روزگـار خود به‌عنوان یك اثرهنری بی‌همتا مورد تحسین قرارگرفت. مردم آن‌را به عنوان یك‌فیلم امریکایی کـه می‌توانست بابهترین محصولات اروپایی برابری کند، ستودند. هواداری شدید دو تن از هنرمندان با نفوذ هالیوود ، یعنی چارلـز چاپلین و دوگلاس فیربنکس ، این عقیده را تأیید کرد وشاید هم درتشکیل آن مؤثر بود .

استقبال منتقدان ازفیلم، وهزینهٔ اندك آن، فون اشترن برگ را مورد توجه استودیوهای بزرگ قرارداد .وی یك فیلم برای‌چاپلین (که هرگز به‌نمایش گذاشته نشد) وفیلم دیگری نیز برای مترو تهیه کرد ، وسپس به کارخـانهٔ پارامونت رفت و بلافاصله بـا ساختن فیلم گانگستری پرفروش «جهان اوباش» Underworld (۱۹۲۷)همه را دچار شگفتی ساخت . البته سهم بزرگی از توفیق این فیلم متعلق به سناریوی به‌هنگام بن هشت Ben Hecht بود که می‌توان گفت در حقیقت ازتیترهای روزنامه‌های آن‌روز گرفته شده‌بود. امافون اشترن برگ نیزقریحهٔ فیلمبرداری ومهارت پیوندگری وتوانایی خود را در واداشتن بازیگران به بازی زنده، بدان افزوده بود. جورج بنکرافت George Bancroft ستارهٔ خشن فیلم «جهـان اوباش» ازاکتشافات اوبود. بنکرافت پس ازآن هیچ نقشی‌را ازنقش رئیس سنگدل و یاوه

درای دزدان دراین فیلم، بهتر بازی نکرد. اما فون اشترن برگ بایك فیلم بسیار پرفروش دیگر به نام «دام» The Dragnet (۱۹۲۸) توفیق خودرا تکرار کرد، و سپس با فیلم خارق‌العادهٔ «بار اندازهـای نیویورك» Docks of New York، (۱۹۲۸) دوباره به‌محیط غم ـ انگیزفیلم «جویندگان رستگاری» بازگشت. این‌فیلم که باسایه روشنهای عمیق و بسیار زیبا عکاسی شده است، مغازه‌های پیاله فروشی و اتاقهای اجاره‌ای کثیف کناراسکله را، باصحنه‌هایی‌که به‌قدرت فراوان ترکیب ـ بندی شده‌اند و محیط داستان را به‌نحوی عالـی مجسم می‌کنند، نشان می‌دهد. ستارهٔ این فیلم نیزبنکرافت بود؛ ولی‌دراین فیلم نقش‌آتشکار یك کشتی بخاری را بازی می‌کرد که به دخترنومیدی قول می‌دهد که با او ازدواج کند و بدین تـرتیب اورا از خودکشی منصرف می‌سازد؛ حال‌آنکه درحقیقت مصمم است روزبعد با کشتی‌بندر نیویورك را ترك گوید. قدرت فون اشترن برگ در مجسم کردن آدمهـای بار انداز، مهارت اودربه‌کاربردن صحنه‌های کثیف، وبالاتر ازاینها، استادی او در کم و زیاد کردن سرعت برش فیلم وتغییرحالت‌آن به موازات پیشرفت داستان، رشد هنری و تسلط کامل او برهنر فیلم را آشکار می‌سازد. بدبختانه میزان فروش «باراندازهای نیویورك» به پای فیلمهای قبلی فون اشترن برگ نرسید. ظاهراً نداشتن ماجرای عاشقانهٔ متداول یا صحنه‌های هیجان انگیز، برای تماشاگران که منتظر دیـدن یك فیلم گانگستری دیگربودند، بورکننده بود. دراینجا فون اشترن برگ نیز برسرهمان دوراهی قدیمی قرارگرفت که: آیا باید فیلمهای هنری کم فروش تهیه کند، یافیلمهای غیرهنری پرفروش؟

فون اشترن برگ مدتی‌برسر این دوراهی مردد ماند. «آخرین فرمان» The Last Command (۱۹۲۸)، باشرکت امیل یانینگز توانایی‌اورا درپرکردن کیسهٔ استودیو تأکید کرد؛ «ماجرای لنا اسمیت» The Case of Lena Smith (۱۹۲۹) بار دیگراستادی اورا در ایجاد محیط داستان وصحنه‌هایی که دارای زیبایی‌تصویر بی‌نظیربودند، آشکار ساخت؛ ولی باید دانست که این توفیقها به‌قیمت از دست دادن داستان گیرا وتماشاگران فراوان به دست‌آمد. هنگامی‌که مدت قرارداد او با استودیوی پارامونت به‌پایان رسید، فون اشترن برگ باخرسندی

پیشنهاد امیل‌یانینگز را برای کارگردانی فیلم او به‌نام «فرشتهٔ آبی» - The Blue Angel (۱۹۳۰)، که در آلمان تهیه می‌شد، پذیرفت. این فیلم که سرشار ازحرکت و عکسهای زیبا بود، درآن زمان که بیشتر فیلمها بی‌حرکت وبا عکاسی بی‌عمق تهیه می‌شد، یکی ازآفریننده‌ترین فیلمها ازکار در آمد. «فرشتهٔ آبی» در آلمان بلافاصله گرفت، ودر امریکا نیز، باآنکه مانع زبان در میان بود، کمابیش به همان اندازه توفیق یافت ودر بزرگترین سینماها نشان داده شد. هنگامی‌که فون - اشترن برگ به‌هالیوود بازگشت، قراردادی تازه بست و ستاره‌ای تازه باخود آورد - این ستاره مارلن دیتریش نام داشت که اشترن برگ اورا در آلمان کشف کرده بود. اشترن برگ مربی دیتریش شد؛ ولی همچنانکه ستارهٔ اقبال دیتریش تابیدن گرفت، از آن فون اشترن برگ افول کرد. درسلسلهٔ فیلمهایی که اشترن برگ ازآن پس ساخت، خود وی هرروز بیشترمجذوب زیبایی‌تصویرهای خود شد، وچهرهٔ دیتریش هرروز بهتر ازپس تورها وبادبزنها وپرده‌ها نمودارگشت آن آراستگی و وضوح و بداعتی که فیلمهای صامت اورا ممتاز می‌ساخت، به‌تدریج به‌حیله‌های عکاسی‌وخودنمایی‌مبدل گشت. جان گریرسن درسال ۱۹۳۲ این جملهٔ غم‌انگیز را درباره او نوشت: «وقتی که کارگردانی بمیرد، عکاس می‌شود.»

خلاصه اینکه دردههٔ پس از ۱۹۲۰، همچنانکه فیلمسازی‌بیشتر جنبهٔ‌صنعتی‌پیدا می‌کرد، واستودیوها بیشتربه‌اشکال‌تجارتی‌تهیه وتوزیع فیلم می‌پرداختند، عرصه بر هنرمندان با استعداد منفردی که نمی - خواستند ونمی‌توانستند این اشکال را بپذیرند، تنگتر می‌شد. کسانی مانند چاپلین و فیربنکس می توانستند این اشکال را نادیده بگیرند؛ ولی‌گریفیث ومك سنت ازپای درآمدند، فون اشتروهایم و فلاهرتی از میدان‌رانده شدند، وفون اشترن برگ نیروی آفرینش خودرا ازدست داد. این اشخاص تنها هم نبودند. هنرمندان دیگری نیز بودند، که به اندازهٔ اینان شهرت نداشتند، وهمه برسراین دوراهی قرارگرفتند که، فیلمهایی بسازند که «ادارهٔ» استودیو را راضی کند، یا اصولا فیلم نسازند - دست کم درهالیوود امکان ساختن فیلم از آنها سلب می‌شد. برای صنعتی‌که درعین‌حال هنرنیزهست، انتخاب هرکدام از این دوراه

متضمن زیانی عظیم‌بود؛ زیراکه جوش‌وجنبش هنرفیلم، ازتجارت وتازه جوییهای‌جسورانهٔ هنرمندان منفرد سرچشمه می‌گیرد.هرگاه که‌بواسطهٔ ملاحظات تجارتی محض جلو این فعالیت را بگیریم، زیانی که ازین کار برمی‌خیزد ـ چه‌برای تماشاگران و چه برای خود صنعت سینما ـ بی‌حساب‌است. این کاریعنی‌ازدست دادن بزرگترین چشمهٔ زایندهٔ سینما، که عبارت است از هنرمند با استعداد.

پایان دورهٔ صامت

باآنکه فیلمهای هالیوود بیشترسینماهای جهان را تسخیرکرده بود، وباهمهٔ عظمت وپیچیدگی دستگاهی‌که برای ساختن وفروختن و نمایش دادن این فیلمها پدیدآمده بود، در پایان دههٔ پس از ۱۹۲۰، صنعت سینما دچاراضطراب عمیقی بود، فروش بلیط پایین آمده بود. رادیو واتوموبیل برای سینمارقیبان تازه ونیرومندی شده بودند.درآمد خانواده‌های متوسط در دوراز رونق اقتصادی بالا رفته بود ، به طوری که اکنون خانواده‌ها می‌توانستند به‌تفریحاتی گرانترازسینما بپردازند. از طرف دیگر برخی از مطمئن‌ترین و گران قیمت‌ترین بازیگران هالیوود ، رفته رفته جاذبهٔ فروش خود را ازدست می‌دادند . همچنین مبارزه برای به‌دست‌آوردن سالنهای سینما دردورهٔ رونق معاملات‌زمین وخانه، املاکی روی دست بسیاری از استودیوها گذاشته بود که بسیار بیش از ارزش واقعی‌شان خرج برداشته بود. حتی‌درسال ۱۹۲۶ یکی ازشرکتهای مهم، یعنی برادران وارنر، خودرا درآستانهٔ ورشکستگی دید. این شرکت ازسر ناچاری باقیماندهٔ سرمایهٔ خود را برسراختراع جسورانهٔ تازه‌ای نهاد که «ویتافون» Vitaphone نام داشت. دراوت ۱۹۲۶ این شرکت چند فیلم کوتاه ناطق و دارای ساز وآواز، ویك فیلم کامل موسیقی‌دار به‌نام « دون ژوان » Don Juan به بازار آورد و در اکتبر ۱۹۲۷ ، نخستین فیلم کامل ناطق در برادوی به نمایش گذاشته شد. در این فیلم که «خوانندهٔ جاز» ـ The Jazz Singer نام داشت، ال جالسون AlJolson بازی می‌کرد.استقبال فوری مردم ازاین فیلم،پایان دورهٔ صامت را اعلام کرد.

درامریکا فیلم صامت به‌فوریت ترس‌آوری مرد؛ اما در جاهای دیگرجان دادنش مدتی به‌طول انجامید. شرکت وارنر پس‌از «خوانندهٔ جاز» که اساساً یك فیلم صامت بود که موسیقی‌آن اضافه شده‌بود وچند فصل گفتگو و آواز خوانـدن داشت ـ یك « فوری » کم خرج به نام « چراغهای نیویورك » The Lights of New York ساخت که نخستین فیلم‌کامل « تمام ناطق » بود. این فیلم در ژوئیهٔ ۱۹۲۸ به بازار آمد. درظرف یك سال همهٔ فیلمها « زبان باز کردند، » هرچند ازفیلم ناطق نسخه‌های صامتی‌نیزبرای نمایش درسینماهایی‌که هنوزبرای صدا مجهز نبودند، تهیه می‌شد. اما انتقال ازدورهٔ صامت به‌دورهٔ ناطق چنان به سرعت انجام گرفت که دراواسط سال ۱۹۲۹ دیگرتهیهٔ نسخهٔ صامت لازم نبود . در پایان سال ۱۹۲۸ ، از میان ۲۰۴۰۰ سالن سینما که در امریکا بود ، فقط ۱۳۰۰ سالن مجهز به دستگاه پخش صدا بود؛ حال‌آنکه درپایان ۱۹۲۹ بیش از ۹۰۰۰۰ سینمابه وسایل جدید مجهزشده بود. پیدا است که همهٔ سینماهای معتبرسراسر کشور ازین جمله بودند . سینماهایی کـه وسعشان نمی‌رسید دستگـاه صوت بخرند ، یـا اینکه در سفارش دادن آن تأخیر کرده بودند ، بهتر آن دیدند که تاوقتی‌که بتوانند فیلم ناطق نمایش دهند، دکان‌خود را تخته کنند. گویا مردم یکشبه ازیاد بردند کـه اصولا فیلم صامت هم وجود داشته است.

درست است که فیلم صامت ناگهان درگذشت ، ولی باید گفت که بیکس‌ازدنیا نرفت. منتقدان ودوستداران سینما درین‌باره همداستان بودند که فیلم صامت در ظرف سی‌سال به‌هنری دقیق و پیچیده وبسیار گویا مبدل شده است. همچنین می‌دانستند که اتکاء فیلم ناطق‌برمکالمه، قدرت بصری سینما را ازمیان می‌برد. منتقدان می‌گفتندکه به‌خاطریك شیرین‌کاری نوظهور اکتشافات یك‌نسل ازهنرمندان آفریننده، ازفرط جهل نادیده گرفته می‌شود.

بسیاری ازمدیران استودیوها حاضربودند که بپذیرند که‌رونق بازارفیلم ناطق امری زودگذراست؛ ولی‌می‌گفتند که اکنون بازار فیلم ناطق تقاضا می‌کند. حقیقت‌آنکه آن تهیه کنندگانی‌که درپذیرفتن این تقاضا تردید کردند ومنتظرشدند تا توفان بگذرد، یکسره ازکاربرکنار

شدند. شدت اشتیاق مردم به فیلم ناطق به‌حدی بود که فروش بلیط از هفته‌ای ۶۰/۰۰۰/۰۰۰ میلیون دانه در ۱۹۲۷ به هفته‌ای ۱۱۰/۰۰۰/۰۰۰ دانه در ۱۹۲۹ رسید. حرکتی که فیلم ناطق به صنعت سینما داد چندان بود که صنعت سینما نخستین سالهای بحران اقتصادی را به‌سلامت گذراند. در ۱۹۳۰ فیلم صامت دیگر جزو گذشته شده بود. «روشنایی‌های شهر» City Lihts (۱۹۳۱) اثر چارلی چاپلین، و «تابو» Tabu (۱۹۳۱) اثر فلاهرتی و مورنو به‌عنوان آخرین یابودهای زیبای هنری که دیگر وجود نداشت، به‌بازار آمدند. با آغاز شدن دهۀ پس از ۱۹۳۰، درهمۀ کشورهای فیلمساز استودیوها به‌دستگاه صوت مجهز شدند. سالها طول کشید تا اینکه سینما دوباره توانست خود را به‌حد هنر و قدرت بهترین آثار دورۀ صامت برساند.

۴

سینما زبان بازمی کند

فیلم صامت، باآنکه فاقد عامل حقیقت‌بخش صداهای طبیعت و انسان بود، جهانی‌واقعی و پذیرفتنی‌پدیدآورده بود. در حقیقت مقدار زیادی ازهنرفیلم صامت دراختراع وسایلی‌که برای پوشاندن این نقص به‌کار می‌رفت نهفته بود. اما این نقص ناگهان رفع شد، وصداهای‌جهان واقعی‌نیزمانند مناظر آن جزو فیلم گردید. استقبال گرم تماشاگران از فیلم ناطق، علی‌رغم سرتکان دادنهای رهبران صنعت سینما واعتراضهای شدید زیبایی شناسان، نشان می‌داد کـه در فیلم صامت کمبود مبهمی احساس می‌شده است. مردم ازشنیدن سخن یاآواز ستارهٔ محبوب‌خود، یاصدای تپانچه، یاغرش موتور، یاحتی‌زنگ تلفن، حقیقتاً لذت می‌بردند. داستان نخستین سالهای ظهور سینما ازسرنو تکرار شد. در آن سالها، هرچیزی که روی‌پرده حرکت می‌کرد، برای تماشاگران مسحورکننده بود؛ اکنون عادی‌ترین صداها وپیش‌پا افتاده‌ترین گفتگوها، به صرف اینکه ازتصاویر روی پرده برمی‌خاست، کیفیت شگفتی پیدا می‌کرد. مـا، با وضع ممتازی کـه اکنون داریم، می‌تـوانیم تشخیص دهیم کـه اعتراضات اصلی زیبایی‌شناسان کمترمتوجه ماهیت فیلم ناطق و بیشتر ناظربه‌استعمال غلط ونابجای صدا درنخستین فیلمهای ناطق‌بوده است. این فیلمها لحظه‌ای ازحرف‌زدن باز نمی‌ایستادند!

در واقع وبه معنای دقیق کلمه ، فیلم «صامت» هرگز وجود نداشت؛ زیرا که ازهمان آغازکار، از هنگامی‌که فیلم به‌عنوان ضمیمهٔ تئاتریا کنسرت نشان داده می‌شد ، همیشه نوعی صدا همراه فیلم بود. حتی‌تماشاخانه‌های ارزان‌بها نیزبرای خود پیانویی داشتند که «استاد» آهنگ «دلها وگلها» وآهنگهای دیگری را که کما بیش مناسب حال فیلم بود، روی‌آن می‌نواخت. فیلمهای «مخصوص» که از۱۹۱۲ به‌بعد ازاروپا وارد می‌شد، همیشه همراه با ارکسترنشان داده می‌شد.گریفیث نیز، برای‌آنکه از اروپاییان عقب نمانده باشد، فیلم «تولید یك ملت» را ابتدا همراه یك آهنگ سمفونیك که به وسیله جوزف کارل بریل Joseph Carl Breil تألیف شده بود وباهفتادآلت موسیقی‌اجرا می‌شد، به نمایش گذاشت. بعدها همین آهنگ را برای ارکسترهای کوچکتروتریوو پیانوی سولو ساده کردند تا در نمایشهای بعدی همراه فیلم نواخته شود .

پس از۱۹۱۴ که سینماهای بزرگ درشهرپدید آمدند، بیشتر سینماها ارکسترهای بزرگ خاص خود داشتند که لااقل در سآنسهای شبانه فیلم را همراهی می‌کردند. درسآنسهای بعد ازظهر، یا ارکستر کوچکتری نوازندگی می‌کرد ، و یا اینکه فقط ارگ نواخته می‌شد . هنگامی‌که ساختمان سینماهای مجلل به‌حومهٔ شهرنیزسرایت کرد،یك دستگاه «وورلیتزر» Wurlitzer نیز،که سازعظیمی‌بود باکلیدهای براق وصداهای غول‌آسا ، درشمار لوازم سینما درآمد. گاهی‌حتی یك پیانو ویك ویولون ویك طبل بزرگ آنرا همراهی‌می‌کردند. به‌هرحال، ارکسترسینما به هرشکلی بود، همیشه دوکارانجام می‌داد، یکی پدید آوردن حال مناسب فیلم، دیگری محو کردن صداهای مزاحم مانند صدای‌آپارات وتلق‌تلق صندلیها و، بالاتراز همه، جنجال تماشاگران . در دههٔ پس از۱۹۲۰ ، کارخانه‌های فیلمبرداری اوراقی همراه فیلم می‌فرستادند که درآنها ارکسترا راهنمایی می‌کردند که چه قطعاتی‌را درچه لحظاتی‌بنوازند. تألیف موسیقی‌برای همراهی‌کردن فیلم صامت، خود کمابیش به صورت هنری درآمد . سپس هنگامی که استودیوها موسیقی فیلم خود را بوسیلهٔ «ویتافون» یا « موویتون»، « کنسرو » کردند ، برای تهیهٔ موسیقی استادانی مانند ارنوراپی Erno Rapee

یا هوگوریزنفلد Hugo Riesenfeld را به‌کارگماشتند. درحقیقت عده‌ای از مدیران موسیقی استودیوهای امروز، کسانی هستند به‌عنوان تنظیم کنندگان آهنگ ورهبران ارکسترسینماهای دورهٔ صامت شروع به‌کار کردند.

در دههٔ پس از ۱۹۲۰ هرچه رابطهٔ موسیقی و فیلم نزدیک‌تر می‌شد، اهمیت «صداها»ی فیلم بیشتر می‌گشت درارکسترهای‌سینمایی بزرگ، طبال با چندین طبل و سوت‌سوتك و بوق و زنگ، درحقیقت وظایف قسمت صدابرداری استودیو را یك‌تنه انجام مـی‌داد. برخی از این طبالها، در تطبیق صداهای راه‌رفتن و در زدن و غرش رعد وبرق و دررفتن تپانچه با تصویرروی پرده، به‌مرحلهٔ استادی حقیقی‌رسیدند. انواع صداهایی که از ابزارهای موسیقی درآورده می‌شد، نیز افزایش یافت. در اواسط دههٔ پس از ۱۹۲۰، کارگردانان فصلهایی درفیلمهای خود قرار می‌دادند که تأثیرکامل آنها در تماشاگران به‌صداهای خاصی بستگی داشت. آنها می‌دانستند که می‌توانند تا حدی‌برزیرکی وتردستی طبال یا ارگ‌زن یا پیانیست تکیه کنند. طبلها و ورقه‌های فلزی برای تقلید صدای رعد، و سایر وسایلی که برای در آوردن صداهای واقعی همراه فیلمهای جنگی مانند «رژه بزرگ» و «بالها» Wings به کار می‌رفت، غالباً به اندازهٔ وسایل نخستین استودیوهای صدابرداری‌مفصل و متعدد بود.

آمدن دورهٔ ناطـق، رابطهٔ بسیار نزدیکتری میان تصویـر و موسیقی پدید آورد، و تطبیق صداها را بافیلم بسیار دقیق‌تر ساخت. اما مهمتر از این، زبان بازکردن تصاویر روی پرده بود که باعث شد نوشته‌هـای مزاحم حذف شوند. هـرچند نوشته‌هـا به عنوان یکـی از قراردادهای فیلم صامت به آسانـی پذیـرفته شده بودند. باز بهترین نوشته‌ها در حقیقت وظیفه‌ای را انجام می‌دادند که می‌بایست به وسیلهٔ صدا انجام گیرد. بدترین آنها، مانند نوشته‌های فیلم «مصیبت‌ژان‌دارك» اثر درایر، ممکن بود وزن و آهنگ تصاویر را ضایع کنند. کارگردانان هنرمند می‌کوشیدند تا آنجا که می‌توانند به‌زبان تصاویر سخن بگویند، ولی حتی در فیلمهای خوب دورهٔ صامت تعداد عجیبی نوشته به چشم می‌خورد. فیلمهای معمولی، خاصه آنها که از روی نمایشنامه‌ها ساخته

شده بودند، در حقیقت عبارت بودند از مقداری درشت‌نمای سراشخاص که در فاصلهٔ آنها متن مکالمات روی پرده ظاهـر می‌شد. بسیاری از تماشاگران فیلم صامت در خواندن حرکت لب بازیگران مهارت یافته بودند و بدین وسیله محرومیت خود را از شنیدن صدای بازیگـران جبران می‌کردند. همچنین گاهی تماشاگران در مـی‌یافتند کـه آنچه بازیگران‌می‌گویندبانوشته‌های‌روی‌پرده تفاوت دارد. در حقیقت‌مردم‌به قدری به خواندن حرکات لبهای بازیگران عادت کرده بودند ،که مثلا هنگامی که‌درفیلم«افتخاربه‌چند؟» ?What Price Glory ادموندلو Edmund Lowe و ویکتور مك‌لاگلن Victor Mc Laglen به زبان بلیغ ولی بی‌صدا کفر و ناسزا گفتند، سیل نامه‌هـای اعتراض به طرف استودیو سرازیر شد.

گذشتن از سد صوت

برخلاف تصور عمومـی، صدا در زمستان ۱۹۲۷ ناگهـان به تماشاگران بی‌خبر عرضه نشد. چنانکـه قبلا دیده‌ایم، ادیسون در سال ۱۸۸۹ به فکر همراه کـردن فیلم با صدا (یا به عبارت بهتر همراه کردن صدا با تصویر) افتاده بود و می‌کوشید «فونوگراف» خود را با «کینتوسکوپ» منطبق‌کند.حتی‌پیش از ۱۹۰۰ چندین فیلم بدین‌ترتیب در فرانسه ساخته شد. این فیلمها قطعات کوتاهی بودند که مدت نمایش هرکدام بیش از یك دقیقه نبود؛ ولی بوسیلهٔ همین فیلمها صدای سارا بـرنارد در نمایش «هملت» و صدای کـوکلن Coquelin در نقش «سیرانو»Cyrano،وصدای‌تیش Tich ووستاتیله Vesta Tilley در نمایشهای سبك آن زمان، برای ما ضبط شده است. تا حدود سال ۱۹۱۲ مخترعـان اصرار داشتند که صوت و تصویر را به هم پیوند دهند و حتی کار را به جایی رسانده بودند که گرامافونی در پشت‌پرده می‌گذاشتند و آن را به وسیلهٔ تسمهٔ بسیاردرازی به موتور آپارات‌وصل می‌کردند تا حرکت گرامافون و آپارات با یکدیگـر منطبق بـاشد. اما با بزرگ شدن سالنهای سینما بزودی بر این مخترعان معلوم شد که مسئله تنها منطبق کـردن صدا با تصویر نیست، بلکه تقویت صدا

نیز لازم است . دستگاههای ضبط صدای عادی نمی‌توانست صدایی را که در یك سالن بزرگ بتوان شنید پدید آورد.

راه حل این مشکل در گرو اختراع دستگاه تقویت صدا بود که‌اندکی‌پیش‌ازجنگ‌جهانی‌اول‌بوسیلهٔ لی‌دوفورست Lee De Forest اختراع شد. با این دستگاه می‌شد مقدار صدا را کم و زیاد کرد. این دستگاه که درآزمایشهای تلفنی و تلگرافی بین فاصله‌های دور اهمیت بسیار داشت، پایهٔ تکامل صنعت خردسال رادیوسازی وفیلم ناطق قرار گرفت. دوفورست دوامتیاز اختراع خود را به‌شرکت تلفن بل فروخت، ولی اندکی پس از جنگ کوشش خود را متوجهٔ مسئلهٔ صدا و فیلم ساخت، و برای حل این مسئله راه کاملا تازه‌ای در پیش گرفت. تا آن روز، صداهمیشه از نوارفیلم جدابود؛ بدین‌معنی‌که صداروی صفحهٔ گرامافون ضبط می‌شد تا همراه فیلم نواخته شود. دوفورست دریافت که این امر مشکلات سختی را در پیش می‌کشد. از میان رفتن چند عکس از نوار فیلم بواسطهٔ پاره شدن و وصله خوردن، باقی حلقهٔ فیلم را یکباره از انطباق با صدا خارج می‌کرد؛ یا اگر یك دانه صفحه می‌شکست، نمایش فیلم ناچار موقوف می‌شد. ازین گذشته، جدا بودن دستگاه فیلم از دستگاه صوت، مشکلات به کار انداختن آنها را در انطباق با یکدیگر بی‌اندازه پیچیده می‌ساخت.

دوفورست برای حل این مشکل روشی پدید آورد که عبارت بود از ضبط صدا روی نوار فیلم؛ بدین معنی که صدا به شکل سایه روشنهای ریز و دقیقی در حاشیهٔ فیلم ضبط می‌شد. ارتعاشاتی که میکروفون می‌گیرد، جریان یك سلول فوتوالکتریك را قطع می‌کند، و در نتیجه چراغی خاموش و روشن می‌شود و ارتعاش نور روی نوار فیلم ضبط می‌گردد. آنگاه هنگامی که این نوار را دور یك سلول فوتوالکتریك دیگر که در قسمت صدای آپارات قرار دارد بگذرانیم، ارتعاشات نور باز مبدل به ارتعاشات صوت می‌شود. در سال ۱۹۲۳ دوفورست «فونوفیلم» خود را به عنوان یك چیزنوظهور به‌تئاترهای امریکا می‌برد و بازی هنرپیشگان معروف آن زمان را ضبط می‌کرد اما فیلمهای کوتاه او هرچند مورد استقبال قرار گرفت، در صنعت سینماتکانی پدید نیاورد.

حتی هنگامی که دوفورست اختراع خود را به نمایش گذاشته بود، آزمایشگاههـای شرکت تلفن بل همچنان اصرار می‌ورزیدند که راهی برای به کار بردن صفحهٔ گرامافون همراه فیلم سینما پیدا کنند. درسال ۱۹۲۶ این شرکت توانسته بود گرامافون مخصوصی با صفحاتی به قطر ۱۳ تا ۱۷ اینچ بسازد که هر صفحه می‌توانست یك حلقه‌فیلم را همراهی کند. همین اختراع بود که استودیوی برادران وارنر آن را گرفت و به نام «ویتافون» به بازار آورد. در آغاز کار، وارنر نیز مانند دوفورست این وسیله را به عنـوان یك چیز نوظهور فقط همراه فیلمهای کوتاه مدت به کار می‌بردکه ازکارهای هنرمندان و بازیگران معروف برداشته می‌شد، مانند کنسرت فیلارمونیك نیویورك، جووانی مارتینلی، میشاالمن Mischa Elman، و ادی‌فوی Eddie Foy. درششم اوت ۱۹۲۶، هنگامی‌که‌شرکت‌وارنربرای‌نخستین بار «ویتافون» خود را به نمایش عمومی گذاشت، برنامه عبارت بود از منتخباتی‌ازین قبیل فیلمهای کوتاه؛ و در ابتدای برنامه، فیلمی ازویل ه. هیزنشان داده می‌شد که در بارهٔ این اعجاز جدید، یعنی فیلم ناطق، سخنرانی می‌کرد. فیلم داستانی برنامهٔ آن شب عبارت بود از « دون‌ژوان » بـا شرکت جان باریمور John Barrymore که به وسیلهٔ یك‌آهنگ سمفونیك که مخصوص آن فیلم تهیه و ضبط شده‌بود، همراهی می‌شد. تماشاگران خوششان آمد، ولی اتفاق دیگری نیفتاد. فیلمبرداری خام از یك پرده تئاتر، یا یك کنسرت، نمی‌توانست هیجـان شدیدی پدید آورد؛ و حتی مدح و تحسین ویل هیز از فیلم ناطق نیز نتوانست به تماشاگران بفهماند که سینما درآستانهٔ انقلاب است. درحقیقت موسیقی ضبط شده‌ای که همراه فیلم «دون‌ژوان» نواخته شد، برای تماشاگرانی که به‌ارکسترهای‌عظیم «زنده» خوگرفته‌بودند، نمایندهٔ تنزلی درکیفیات سینما بود. با این حال شرکت وارنر برای فیلمهای مهمتر خود نیز، خاصه آنهایـی که به صداهای فراوان نیازمند بودند، صفحات آهنگ ضبط شده تهیه می‌کرد.

در آغاز سال ۱۹۲۷، همچنانکه سینماهای مهم‌آمریکا سالنهای خـود را بـرای پخش صدا سیمکشی می‌کـردند، ویلیام فوکس امتیاز استفاده‌ازیك‌دستگاه‌صوت‌آلمانی‌را به‌نام «تری‌ارگون» Tri - Ergon

به دست آورد. این دستگاه نیز صدا را روی فیلم ضبط می‌کرد و به نظر می‌رسد که سابقهٔ آن از اختراع دوفورست بیشتر بود و جدا از آن تکامل یافته‌بود. همچنین فوکس مبلغ یك میلیون دولار به تئودور کیس Theodor Case، یکی از شرکای سابق دوفورست، داد و امتیاز یك دستگاه را که آن هم صدا را روی فیلم ضبط می‌کرد، به‌دست آورد که به نام دستگاه «فوکس‌کیس» شناخته شد. با این دستگاه، فوکس چندفیلم‌کوتاه‌برای رقابت با«ویتافون» بیرون داد. دراین هنگام،فوکس برای فیلمهای کامل خود نیز آهنگ ضبط می‌کرد.

«افتخار به چند؟» نخستین فیلم این سلسله بود. در آوریل ۱۹۲۷ ،وی‌سلسلهٔ فیلمهای«اخبارموویتون‌فوکس»Fox Movietone News را که نخستین فیلم خبری ناطق بود، آغاز کرد. این فیلمها بلافاصله گرفت. شمارهٔ ماه ژوئن «اخبار موویتون»، که سراسردربارهٔ استقبالهای پرشور از چالزلیندنبرگ Charles Lindnbergh بود، مردم را به سوی سالنهای سینما کشاند، درست همانطوری که بیست‌وپنج سال بعد، بازجوییهای کفاور Kefauver مردم را دربرابر پردهٔ تلویزیون برجای میخکوب کرد. به زودی شخصیتهای‌گوناگونی مانند کالوین‌کولیج Calvin Coolidge وجورج برناردشاو وبنیتو موسولینی در برابردوربین ومیکروفون موویتون قرار گرفتند. دیدن کولیج با کلاه پرسرخ‌پوستان وشنیدن صدای اوهنگام سوگند خوردن برای پیوستن به قبیلهٔ «سیوکس» Sioux، و شنیدن شوخیهای برناردشاو در بارهٔ خودش و مسائل جهانی، درحالی‌که درباغچهٔ خانه‌اش قدم می‌زد، برای تماشاگران گیرایی خاصی داشت. ولی این قبیل صحنه‌ها چیزهای نوظهور و تماشایی بودند که خارج از جریان اصلی صنعت فیلمسازی قرار داشتند. اینها «برنامه‌های اضافی» محسوب می‌شدند. اکنون جرقه‌ای‌لازم بود تا نیروی‌تخیل تماشاگران را مشتعل سازد، و این جرقه ازال‌جالسون برخاست. در فیلم «خوانندهٔ جاز» قدرت و شخصیت فوق‌العادهٔ او توانست بر معایب دستگاههای ابتدایی ضبط‌صوت فائق گردد و تماشاگران را چنان مسحور کند که تا آن زمان سابقه نداشت. جالسون این‌کاررا نه در یك فیلم‌کوتاه «ویتافون» بلکه در یك فیلم کامل دراماتیك انجام داد. و غوغا برخاست.

در سال ۱۹۲۹ که بیش از یك سال از آغاز دورهٔ ناطق می‌گذشت،مجلهٔ «ورایتی» Variety نیشخند زنان‌چنین نوشت: «صدا برای صنعت سینما کاری انجام نداد، جز آنکه آن را زیروروکرد، و هرچه فوت‌وفن در چنتهٔ آن بود بیرون ریخت، و برادران وارنر را از صف آخر (در میان کارخانه‌های فیلمبرداری) به‌صف اول رساند.» فیلم، حرف زدن را یادگرفته بود، وحرف زدن درنظرهمه ازهرچیزی مهمتر بود. سناریونویسانی‌که خود را برای نوشتن داستانهایی به‌شکل تصاویر تربیت کرده بودند، میدان را خالی کردند ونمایشنامه‌نویسانی که داستانها را به شکل گفتگوهای روی صحنه می‌نوشتند، جای آنها را گرفتند. کارگردانان ورزیدهٔ سینما، یا جای خود را به کارگردانان تئاترهای‌نیویورك دادند، ویا دستیارانی‌برای رهبری‌گفتگوی بازیگران استخدام‌کردند، بسیاری‌از ستارگان محبوب، مخصوصاً آنها که ازاروپا آمده بودند، ناگهان بیکار شدند. بازیگران برادوی برای پرکردن جای کسانی که لهجه یا صدایشان مطابق طبع حساس میکروفون‌نبود، صحنهٔ تئاتری را رها کردند و به‌کارخانه‌های فیلمبرداری رفتند. برای جواب دادن به تقاضای بازار، نمایشنامه‌های خوب وبدو متوسط خریده شد وبا شتاب جلودوربین رفت. جرج‌کاوفمن George Kaufman در «یك بار در زندگی» Once in a Lifetime کارهای این دوره را مسخره می‌کند و می‌گوید که در این سالها هرکسی مجازبود هر اشتباهی بکند، زیرا که هیچ‌کس نمی‌دانست فیلم ناطق راچگونه باید ساخت.

آنگاه سرو کلهٔ مهیب متخصص صدا در استودیو پدیدارشد. متخصص صدا بود که میکروفون را در گلدان روی میز آرایش‌پنهان می‌کرد و دستور می‌داد بازیگر کجا بایستد که صدایش خوب ضبط شود، یا دوربین‌کجا باید قرارگیرد که عکس میکروفون در آن نیفتد او آخرین کسی بود که می‌بایست بگوید چه باید کرد و چه نبایدکرد؛ و کلام او وحی منزل بود. دوربین، که اکنون در یك جعبهٔ ضد صدا زندانی شده بود، یکباره از حرکت بازمانده بود. صدابرداران که‌جز به‌کیفیت صدای‌فیلم به‌چیزی توجه نداشتند، برای‌آسان‌کردن‌مشکلات

خود همواره اصرار می‌ورزیدند که صحنه‌های فیلم باید در گوشهٔ میان دو دیوار بازی شود، و به جای نماهای دور، درشت‌نما که ضبط صدای آن آسانتر است به کار رود. در یك چشم بر هم‌زدن، آنچه فن و هنر کارگردانان در طول سالها فراهم کرده بودند، به دور ریخته شد.

در نتیجه سال ۱۹۲۹ سال فیلمهای بی‌حرکت و تئاتر های فیلمبرداری شده وبرنامه‌های «تمام ناطق و تمام آواز» بود. دراین‌سال ازصدای خام به هرنحوی که قابل تصور بود، بهره برداری شد. در نخستین‌کمدی دوحلقه‌ای ملك‌سنت به نام «پیك نیك خانوادگی» The-Family Picnic (۱۹۲۹) صدای قرچ‌قرچ کرفس وکورچ‌کورچ سیب زمینی سرخ کرده زیر دندان افراد خانواده، باعث لذت وتفریح فراوان تماشاگران می‌شد. شرکت وارنر که ساختن نخستین فیلم نیمه‌ناطق «خوانندهٔ جاز» و نخستین فیلم تمام ناطق «چراغهای نیویورك» برایش‌کافی نبود، نخستین فیلم «تمام تمام ناطق» را نیزبه‌نام «وحشت» The Terror (۱۹۲۸) ساخت در این فیلم به جای نوشته های اول فیلم، کنرادناگل Conrad Nagel بانقاب وشنل اوپرا ظاهر می‌شد وفیلم وبازیگران آن‌را معرفی می‌کرد. کارخانهٔ فوکس دربرابر این فیلم «نخستین فیلم صد درصد تمام ناطق تهیه شده درهوای آزاد» را به بازار آورد که «در آریزونای قدیم» In Old Arizona (۱۹۲۹) نام داشت. استودیوهای دیگر «نخستین فیلم تمام سیاه‌پوست تمام ناطق» و «صد در صد ناطق و سراسر آواز دانشگاهی» و فیلمهای موزیکال «صد درصد ناطق صد درصد آواز صد درصد رقص» ساختند. غافل ازاینکه اوصاف فیلم اخیر ازنظر ریاضی غلط است. کارخانهٔوارنر با ساختن « نمایش را شروع کنیم » On With The Show (۱۹۲۹) جنجال را به حداعلی رسانید. این فیلم نه تنها «تمام ناطق، تمام‌آواز وتمام رقص» بود، بلکه «صد درصد تمام رنگی» نیز معرفی شد.

رنگ نیز مانند صدا ازمدتها پیش فیلمسازان را به‌خود مشغول می‌داشت. بسیاری ازنخستین فیلمهای کوتاه فرانسوی را بادست رنگ می‌کردند. هرچند تأثیر رنگ درتماشاگران افسون‌کننده بود، این‌تأثیر قابل پیش بینی نبود . یك شیوهٔ سه رنگ عملی ولی بسیار کند،

به نام کینماکالر Kinemacolor در ۱۹۰۸ از انگلستان پیدا شد (و در ۱۹۱۰ برای عکسبرداری از مراسم تاجگذاری به کار رفت.) اختراعات دیگرنیز به زودی درانگلستان وفرانسه و آلمان و ایالات متحده صورت‌گرفت. اما رنگ چه دستی و چه ماشینی، فقط یك چیز نو ظهور بود که به برنامهٔ عادی افزوده می‌شد، و در ابتدا به قدری دور ازواقعیت ومصنوعی و آشفته بود، که بیشتر تهیه‌کنندگان مخارج و مساعی لازم برای تهیهٔ فیلم رنگی را اتلاف و اسراف می‌دانستند. گذشته ازاین، هرجاکه وجود رنگ درفیلم لازم بود، می‌توانستندهمان تصاویر سیاه وسفید را روی نوار رنگی چاپ‌کنند؛ مثلا نوار فیلم‌آبی برای صحنه های شب، قرمز برای آتش سوزی، و سبز برای جنگل و کشتزار. تأثیر این قبیل صحنه‌ها را می‌توانستند با اندکی تغییر رنگ در نقاطی از صحنه بیشتر کنند ـ مثلا دریای قرمز رنگ با خورشید چهره‌ای، یاچمنزار سبزباآسمان آفتابی زردرنگ. کمتر تهیه‌کننده‌ای بالاترازاین را لازم می‌دانست.

بااین‌حال، هربرت‌کالموس تحقیقات خودرا درزمینهٔ فیلم‌رنگی «تکنی‌کالر» Technicolor در سال ۱۹۱۸ آغاز کرد ومعتقد بود که رنگ را نیزمی‌توان مانند درجات مختلف خاکستری ازطریق‌عکاسی ضبط کرد. درسال ۱۹۲۳ وی یك فیلم دورنگ به بازار آورد. دراین فیلم، قسمت قرمز و نارنجی و زرد طیف برروی یك نوار منفی فیلمبرداری شده بود، وقسمت سبز وآبی و بنفش روی یك نوار منفی دیگر. وقتی که چاپهای مثبت این نوارها را روی یکدیگر قرار می‌دادند، تصویر مطبوعی پدید می‌آمد، هرچند رنگهای این تصویر هنوز چندان تعادل نداشت. در آغاز تماشاگران فقط کمی علاقه نشان دادند، اما اشتیاق مردم هنگامی بالا گرفت‌که تهیه‌کنندگان درفیلمهای داستانی کامل فصلهای رنگین گذاشتند ـ مانند ظهور ترس‌آور لون ـ چانی در نقش «مرگ بانقاب سرخ» درفیلم « فانتوم اوپرا » ـ The Phantom of the Opera (۱۹۲۵) فیلم تکنی‌کالر نخستین توفیق‌بزرگ‌خودرابا«دریادزدسیاه»The Black Pirate(۱۹۲۶) که دوگلاس فیربنکس در آن شرکت داشت و سراسر فیلم رنگی بود به دست آورد. باآنکه رنگ فیلم تمایل شدیدی به زنگاری ونارنجی

داشت و رنگ چهرهٔ بازیگران ناگهان از اخرایی تند بـه سرنجی باز مبدل می‌شد، مسلم است که رنگ تکنی‌کالر جنبهٔ رمانتیك این فیلم‌را تقویت کرد وبرلذت تماشاگران افزود. به زودی کالموس شیوهٔ خودرا کامل ساخت، بدین ترتیب که هردو روی نوار فیلم را بامحلول عکاسی اندوده کرد ودر نتیجه لزوم چاپ دونوار مرتفع شد. درست در همان لحظه‌ای‌که صدا وارد فیلم شد، شیوه‌ای عملی برای‌فیلمبرداری رنگین نیز آماده شده بود.

تهیه کنندگان به سبب توفیق عظیمی که از تجربیات خود در زمینهٔ فیلم ناطق بـه دست آورده بودند، اکنون حاضر بودند هـرچیز نوظهـوری را آزمایش کنند. در ۱۹۲۹ برخی از استودیوها نه تنها رنگ، بلکه «پردهٔ بزرگ» را نیز بـه‌کار گرفتند و فیلمهای «سراسر رقص و آوازی» ساختندکه‌گویی فریادکشان ازهالیوود بیرون می‌آمدند. اما تماشاگران که مجذوب صدا شده بودند، ازاین خوش خدمتی به‌جای اینکه راضی‌تر شوند، ناراحت می‌شدند. پردهٔ بزرگ باعث می‌شد کـه ذرات محلول عکاسی روی پرده درشت‌تر دیده شود؛ ودرنتیجه فیلم‌تار و رنگ‌پریده بنظر می‌رسید. روش تکنی‌کالر نیز که با رونق ناگهانی بازار رو به‌رو شده بود، برای جواب دادن به تقاضای روزافزون بازار بهیچوجه آمادگی نداشت. لابراتوار همواره درظاهرکردن فیلم تأخیر می‌کرد و تهیه کنندگان خشمناك می‌شدند، و خود روش فنی تکنی‌کالر نیز هنوز کامل نبود. چاپ فیلم هنوز آشفته بـود، رنگها روی هـم نمی‌خوردند وچشم ازتماشای آنها ناراحت می‌شد. عـلاوه براین، هنوز میزان رنگها از واقعیت بسیار دور بود. در ظرف همان سال ۱۹۲۹ رنگ و پردهٔ بزرگ از سینما ها کنار رفتند و منتظر زمانی شدند که تماشاگران بار دیگر برای پذیرفتن یك چیز کاملا «تازه» آمادگی داشته‌باشند .

همچنانکه سینما درآمریکا واروپا دریك زمان پدید آمده‌بود، فیلم ناطق نیز درانگلستان وآلمان و اتحادشوروی وایالات متحده در یك زمان ساخته‌شد. همچنانکه دوربین وآپارات فیلم به اشکال‌گوناگون ساخته شده بود، اکنون شیوه‌های ضبط صوت نیز گوناگون بود. صدای

روی صفحه (ویتافون) بود و چند نوع صدای روی فیلم ، از جمله «موویتون» و «آر. سی. ا. فوتوفون R. C. A. Photophone» و «سینه‌فون» Cinephone و فونوفیلم» Phonofilm ، ودراروپا نیز «توبیس کلانك فیلم» Tobis Klangfilm معمول شده بود. دکتر «شورین» Shorin نیز درروسیه روش خاصی برای فیلم ناطق شوروی پدیدآورد. غیر ازویتافون، همهٔ این روشها با یکدیگر سازگار بودند ، بدین معنی که هریك از این فیلمها روی همهٔ آپاراتهای ناطق قابل نمایش دادن بود. درنتیجه توزیع فیلم ناطق مانند فیلم صامت در تمام جهان ادامه یافت. اما جدال برای انحصارفیلم ناطق، جدال‌سختی بود. تا مدت سه سال ، برادران وارنر نه تنها تقدم، بلکه تفوق خودرا نیز باهمان دستگاه «ویتافون» نگه داشتند. دراین مدت ویلیام فوکس که امتیاز اختراع «تری ارگون» Tri - Ergon آلمانی را دردست داشت، با سپاهی از وکلای دعاوی می‌کوشید فیلم ناطق را در سراسر جهان به زیر تسلط خود درآورد. فوکس سرانجام شکست خورد و گروه طلبکاران همراه با«شرکت تلفن آمریکا» ونمایندگان آن‌شرکت در وال‌استریت، او را حتی ازکار خودش نیز باز داشتند. سرانجام‌همهٔ امتیازات اختراع فیلم ناطق دریك‌جا فراهم آمد و رضایت همه حاصل شد. (البته غیرازفوکس،که با دریافت مبلغ‌ناقابل‌هیجده میلیون دلار از میدان بیرون رفت.) پس از ۱۹۳۱ روش ضبط صدا روی نوار فیلم مورد قبول همه واقع شد وشرکتهای «وسترن الکتریك» Western-Electric و « آر . سی . ا .» ضبط صدا را درامریکا میان خود تقسیم کردند و در اروپا نیز « توبیس » در این کار مقام اول را به دست آورد.

صدا، نخستین‌بار تسلط واقعی بانکها وشرکتهای سرمایه‌گذاری را برصنعت سینما باعث شد همهٔ استودیو ها به صدا احتیاج داشتند، وهمه همچنین به مبالغ هنگفتی سرمایهٔ تازه برای خریدن وسایل صدا و تغییر و تجهیز کارگاههای خود نیازمند بودند. برای تهیهٔ وسایل و سرمایه، هردو، می‌بایست به شرکتهای وسترن‌الکتریك و آر. سی. آ. و بانکهای وابسته به آنها روی بیاورند . چیزی نگذشت که نمایندگان آنها در هیئتهای مدیرهٔ شرکتهای فیلمبرداری ظاهر شدند

و همراه سینماگران قدیمی که سینما را از نیستی به هستی آورده ـ و گاهی هم بجای آنها ـ به تعیین خط مشی کارخانه های فیلمبرداری پرداختند. متخصصان صدابرداری‌را که درسالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ بر استودیو تسلط داشتند، اینان معین و منصوب می‌کردند. این صدا ـ برداران فقط ازصدابردار وطرزکارمیکروفون خبرداشتند؛ ولی چون‌از پشتیبانی‌کسانی که مخارج استودیو را می‌پرداختند برخوردار بودند، غالباًحقوق و وظایف‌کارگردان وتهیه‌کننده را غصب می‌کردند. درنتیجه دورهٔانتقال سینما ازصامت به‌ناطق،بسیار دشوارترگشت. تهیه‌کنندگان‌که سرمایهٔ اصلی‌شان علم و اطلاعی بودکه از ارزشهای تفریحی وپسند بازار داشتند،ناگهان خودرا دست بسته یافتند. کارگردانان‌که لزوم حرکت و زنده‌بودن‌فیلمها را درمی‌یافتند، خود را اسیرومطیع میکروفون دیدند.

ارنست لوبیچ، آزادکنندهٔ دوربین

برای سربلندی‌ابدی مردان آفریننده و دلیری همچون ارنست لوبیچ ، روبن مامولیان، لوئیز مایلستون Lewis Milestone و کینك ویدور King Vidor همین بس که این مردان زیرکی و توانایی آن را داشتند که صدا برداران را کنار بزنند و هنر سینما را ازگودال تئاتر فیلمبردای شدهٔ یکنواخت وملال آور، رهائی بخشند. این مردان نه قانونی دردست داشتند تاازآن پیروی کنند، ونه‌سابقه‌ای تا بدان متکی شوند. ازیك طرف می‌بایست باصدا برداران نبردکنند، وازطرف دیگر بااین واقعیت بی‌چون وچرا روبه‌رو بودندکه درسراسر امریکا، ازهرفیلمی، به صرف اینکه ناطق‌بود، پول هنگفت درمی‌آمد. ولی این مردان احساس کردند که تنها ناطق بودن فیلم کافی نیست و تماشاگران به زودی از «صدا به خاطر صدا» خسته خواهند شد وبار ـ دیگر تشنهٔ دیدن «فیلم» خواهند گشت. کارهای پیشروانهٔ این‌مردان بود که باردیگرفیلم را به حرکت درآورد.

ارنست لوبیچ‌که درسال ۱۹۲۹ بزرگترین‌کارگردان پارامونت بود، این نکتهٔ مهم‌را کشف کرد که لازم نیست فیلم ناطق «تمام‌ناطق» باشد، و نیز لازم نیست که حاشیهٔ صدای فیلم همهٔ صداهای روی صحنه

را عیناً ضبط کند، لوبیچ درنخستین فیلمهای ناطق خود، «رژهٔ عشق» - The Love Parade (۱۹۲۹) و « مونت کـارلو » - Monte Carlo (۱۹۳۰) صحنه های بسیاری قرار دارد که بـدون مکالمه یا صدای دیگری برداشته شده بود. بنابراین هنگام برداشتن این صداها توانست دوربین را ازجعبهٔ ضد صوت خود بیرون بیاورد و آن را به‌سبك زمان صامت آزادانه به حرکت درآورد ودیدگاههای آن را به‌کرات عوض کند. موسیقی یا سروصدای لازم بعدها به‌این نماهاافزوده می‌شد . یکی از شیرینکاریهای فیلم «رژهٔ عشق» این بود که موریس‌شوالیه Maurice Chevalier شوخیهای‌رکیکی‌را دردربارتعریف می‌کند، و هربار که بـه نقطهٔ حساس داستان می‌رسد ، صدای خـود را پائین می‌آورد، و دری بسته می‌شود یا دوربین ناگهان به بیرون تالار می‌رود تا تأثیرشوخی اورا ازپشت شیشهٔ پنجره نشان دهد. تماشاگران سال ۱۹۲۹ ، ازکشف عنصر تـازه‌ای درفیلم ناطق بسی خرسند شدند. این عنصر تازه عبارت بود ازسکوت!

لوبیچ که بیشتر به ساختن فیلمهای رقص و آواز از موریس - شوالیه وژانت ماك دونالد Jeanette Mac Donald می‌پرداخت، به زودی خود را به عنوان یکی از باابتکارترین کارگردانهای آن‌زمان معروف ساخت. وی بااحساس تندی‌که نسبت به رابطهٔ موسیقی وتصویر داشت، مقداری ازوزن وحرکت فیلم صامت‌را به سینما بازگرداند.مثلا درفیلم «مونت‌کارلو» لوبیچ صدای یك قطاررا هنگام راه افتادن باهم پیوندمی‌دهد. همینکه قطارسرعت می‌گیرد، صدای مخصوص چرخهای قطار بـه آهنگ اصلی فیلم که «آنسوی افق نیلگون» نام دارد مبدل می‌گردد. صحنهٔ گیرای مراسم عروسی در فیلم «ستوان خندان» The Smiling Lieutenant (۱۹۳۱) بـدون میکروفون مزاحم فیلمبرداری شد، اما بازشدن هردر وبرداشته شدن هرقدمی روی پلکان مرمر، یا هریك ازحرکات بازیگران باضربه های موسیقی‌که بعداًروی فیلم ضبط شد، همراه بود. لوبیچ نخستین‌کسی بودکه درفیلمهای‌کمدی رقص و آواز، برای آواز خواندن بازیگر محل و بهانهٔ «طبیعی» در داستان پیش‌بینی کرد، ونخستین‌کسی بودکه برای شوخی لفظی‌درفیلم محل وموقع سینمایی پدید آورد.

اما لوبیچ دربکاربردن دوربین فیلم ناطق برای مقاصد جدی‌نیز ماهر بود. درفیلم «لالایی ناتمام» Broken Lullaby (۱۹۳۲) که یگانه فیلم جدی او در این دوره است، موضوع ضد جنگ فیلم را با نماهای بسیار ماهرانه ای برجسته و نمایان ساخته است. منظرهٔ رژهٔ روز متارکهٔ جنگ را از میان چوبهای زیر بغل سربازیکپائی نشان می‌دهد. در اوایل فیلم، هنگامی که کشیشی درکلیسا برای صلح دعا می‌کند، دوربین درطالارکلیسا به‌حرکت درمی‌آید وصف‌به صف‌افسرانی راکه زانو زده‌اند نشان‌می‌دهد: مهمیزهاشان می‌درخشند وشمشیرهاشان راست درکنارشان ایستاده‌اند. لوبیچ بابرداشتن فیلم صامت از اینگونه صحنه‌ها وافزودن صدا درمرحلهٔ بعد، نه‌تنها آزادی بیشتربرای دوربین خود فراهم کرد، بلکه آن تسلطی را که شرط اساسی آفرینش هنری است، براجزاء صحنه به‌دست آورد. سبك خالص لوبیچ، یعنی ترکیب درخشان زیرکی و طنزکه در دورهٔ صامت شهرت یافته بود، درنخستین فیلمهای ناطق او به عالیترین حد بیان خود رسید.

در خلال همین احوال، کینگ و یدور در نخستین فیلم ناطق خود «هاله‌لویا!» Hallelujah (۱۹۲۹) به تحقیق در امکانات حاشیهٔ صدا برای ایجاد حال ومحیط مناسب داستان پرداخت. این‌فیلم که‌بازیگران آن همه سیاه پوست بودند، بیشتر در شهر ممفیس‌ایالت تنسی، ومردابهای آرکانزاس‌فیلمبرداری‌شد. بواسطهٔ اینکه بیشترفیلم در محل ودور از مقررات خشك استودیو برداشته شد ، ویدور در کارگردانی از آزادیی که برای آن زمان زیاد بود ، برخوردار بود . بیشتر فیلم‌صامت برداشته شد ، وسپس حاشیه‌ای از همهٔ صداهای‌لازم، غیر از مکالمه، برای آن ساخته شد. صدای اوج گرفتن موزون‌آواز-های سیاهپوستان، جیغ زدن، یا عوعو کردن سگ که ازدور می‌آمد، و صداهای مرداب ورودخانه، حالت غالب و لحن عاطفی بسیاری از صحنه‌هارا تعیین می‌کرد. فصل آخر فیلم، که تعقیب دیوانه‌واری را نشان می‌دهد، صامت برداشته شد. در این فیلم نماهای گذران طولانی زیبایی از تعقیب کننده و شخص فراری دیده می‌شود . بعدها، یعنی در استودیو، ویدور صدای بلند شکستن شاخهٔ درخت وجیغ پرندگان و نفس نفس زدن‌آدم خسته و صدای قدمهایی که درگل فرو می‌رود،

و این قبیل صداها را به این فصل افزود . در آن روزگاری که نه وسایل کنونی برای شناسایی‌صداها وجود داشت ونه دستگاههای‌تطبیق صدا وتصویر ونه دستگاههای چند مجرایی ترکیب صداها(mixer)، این کار ویدور شاهکار بزرگی بود. ویدور نشان داد که کیفیت صدا مهمتراز منشاء صدا است و صدا می‌تواند مستقل ازکلمات وچهره‌های بازیگران رنگ عاطفی خاصی به صحنهٔ فیلم ببخشد لوئیز مایلستون نیز در ساختن فیلم « در غرب خبری نیست » - All Quiet on the Western Front (۱۹۳۰) همین شیوه را به‌کاربرد؛ بدین معنی که از سربازان درهنگام راهپیمایی و در خندقهای جبهه‌بادوربین صامت فیلمبرداری کرد و سپس صداهای غرش بمب وتق‌تق سلاحهای کوچك وفریادها وناله‌های زخمیان‌را بدان افزود.

این طرز کار فیلمبرداری صامت از صحنه‌ها و افزودن‌صدادر مرحلهٔ بعدی، که به «دوبله کردن» معروف شد، در آزاد ساختن‌کار-گردانان از این تصور بدوی که هرچه روی پرده دیده می‌شود باید صدای آن نیز به‌گوش‌برسد، نقش مهم و مؤثری داشت. همینکه‌روش دوبله کردن کشف شد، آشکار گشت که به‌کار بردن صدا بدان‌صورت خشك و بدوی ضرورتی ندارد. مثلا ممکن بود که دوربین صحنهٔ یك خیابان عادی را نشان دهد، ولی مکالمهٔ این صحنه بعداً دوبله شود تا سروصداهای نامربوط خیابان مخل شنیده شدن کلمات نگردد؛ یا اینکه کارگردان ممکن بودصدای تصادم شدید دواتوموبیل را به‌گوش ما برساند، ولی روی پرده فقط چهرهٔ کسانی را که ناظر این تصادم هستند به‌ما نشان‌دهد. تجربهٔ دوبله کردن این قبیل صحنه‌هادراستودیو به‌کارگردانها کمك کرد تا دریابند که حاشیهٔ صدای هرفیلم اساساً ترکیبی است‌ازچندین نوع صدا - صدای اشخاص، موسیقی،سروصدای لازم - و همهٔ این انواع صدارا می‌توان کاملا در اختیار داشت . هر صدایی‌را به‌تنهایی می‌توان تغییر شکل داد، خفه کرد، بالا بردیااصولا آن‌را ازمیان برداشت. کارگردان می‌تواند صحنهٔ خود را با دوربین صامت‌فلمبرداری کند و صدا را بعداً روی آن «دوبله» کند.می‌تواند قطعهٔ مکالمه‌ای را با موسیقی‌تقویت کند، آن‌را با سرو صدادرآمیزد، یا آن‌را در میان صداهای‌دیگر غرق کند. همچنان که اهل فن‌وسایل

بهتر و کاملتری برای صدا ساختند ، امکانات کارکردن که باحاشیهٔ صدا اهمیت بیشتر به دست آورد. دوبله کردن، نخستین نقطهٔ شروع تکامل هنرجدید فیلم ناطق بود.

جنبهٔ دیگر، تکامل خود دوربین فیلمبرداری بود. درنخستین سالهای فیلم ناطق، برای آنکه صدای گردش دوربین به میکروفون نرسد، دوربین را دریك محفظهٔ ضد صوت می‌گذاشتند. تا هنگامی‌که دوربین محبوس بود، بیشتر کارگردانها میل داشتند که نماهای‌طولانی ثابت بردارند. غالباً سه دوربین از سه‌زاویهٔ مختلف ازصحنه‌فیلمبرداری می‌کردند، چنانکه‌امروز در تلویزیون معمول است. این شیوه مسائل برش و تطبیق صدا و تصویر را بسیار ساده می‌کرد؛ اما نتیجهٔ آن‌بر روی پرده، فیلمی کند وسنگین بود. انتخاب دیدگاه دوربینها بسیار محدود بود وکارگردان نمی‌توانست به وسیلهٔ این انتخاب اثرسینمائی حقیقی پدید آورد. اما در سال ۱۹۳۰ دوربینها رفته رفته از آن زندانها درآمدند و در روکشهای ضد صوتی قرار گرفتند که هرچند بازهم دست وپاگیر بود، آزادی بسیار بیشتری به دوربین می‌داد . اکنون مشکل کارگردان این بود که صدابردار را مجبور کندکه‌اجازه دهد از این آزادی هرچه بیشتر استفاده شود، ومیکروفون خود را به حرکت درآورد. روبن مامولیان، هنگام ساختن فیلم « کف‌زدن ـ حضار»Applause (۱۹۲۹)ازصدابردار خواست‌که‌دومیکروفون در صحنه بگذارد ؛ یکی برای ضبط صدای هلن مورگان ـ Helen Morgan که‌برای‌دخترش لالایی می‌خواند،ودیگری برای‌ضبط‌صدای آهستهٔ دعا خواندن بچه در رختخواب . صدابرداران گفتند که‌این‌کار مستلزم دو «مجرای صدا»ی جداگانه خواهد بود. و در آن زمان‌کسی چنین چیزی نشنیده بود. مامولیان گفت که نشنیدن دلیل بر نشدن نیست ـ وگفتهٔ خودرا ثابت کرد. امروز هنگام برداشتن یك نما به کار بردن ۹ مجرا نیزغیرعادی نیست، ودر فیلمهای جنگی«استریو-فونیك» عدد مجراها به ۵۰ نیز می‌رسد.

نه تنها عدد میکروفونها بیشتر شد، بلکه کیفیت آنها نیز بهتر گشت. میکروفونها «یك جهتی» شدند؛ بدین معنی که صدا را

فقط ازیك جهت می‌شنیدند ودرنتیجه کارگردان می‌توانست باصداهای دیگر درقسمتهای دیگرصحنه کار کند. چیزی‌نگذشت‌که‌میکروفونهای ثابت جای خودرا به‌میکروفونهای متحرك آویخته به میله‌های بلند دادند که می‌تواند همراه بازیگر درصحنه حرکت کنند. بدین ترتیب کارگردانهایی که‌در زمینهٔ هنر جدید سینما اندیشه‌های تازه‌می‌آوردند و وزن وشجاعت آن‌را نیز داشتند که این اندیشه‌هارا به‌کرسی‌بنشانند، رفته‌رفته کارشناسان صدابرداری را شکست دادند.

رنه‌کلر: استاد صدا

شاید نخستین‌کارگردانی که ارزش صدای فیلم راکاملادریافت، رنه کلر فرانسوی بود. کلر که ابتدا با فیلم ناطق مخالف بود، اصرار می‌ورزید براینکه تفوق عنصر تصویری فیلم باید محفوظ بماند ومی‌گفت که‌فیلم‌ناطق نباید (به‌اصطلاح خود او) «تئاتر توی قوطی»باشد. این عقیده که در میان سینماگران آن زمان کمابیش انقلابی بود،در سه فیلم کمدی به طرز درخشانی اثبات شد و به‌زودی رنه‌کلر بیش از هرکارگردانی درجهان مورد تحسین و تقلید قرار گرفت. درفیلمهای «زیر بامهای پاریس» Sous les Toits de Paris (۱۹۲۹)و « میلیون » (۱۹۳۱) و «آزادی از آن ما است» ـ A Nous la Liberté (۱۹۳۱) حداقل مکالمه را به‌کاربرد وازموسیقی وآواز دسته جمعی و سرو صدا برای تکمیل و توضیح تصاویر فیلم استفاده کرد. کلر با به‌کار بردن صدای غیر منطبق با تصویر ، یا به عبارت دیگر، صدایی که‌نه برطبق بلکه برضد تصاویر به فیلم افزوده‌می‌شد، آزادی و روانی تازه‌ای برای هنر سینما به دست آورد اگر شنیدن صدای بسته شدن در کافی باشد، نشان دادن در چه لزومی دارد ؟ یا وقتی که ساعتی را می‌بینیم، شنیدن تك‌تك آن‌چه لازم است؟درفیلم «میلیون» نمای کوتاهی از ساعتی که روی بخاری قراردارد دیده می‌شود. روی این ساعت که تزیینات فراوان دارد دو تا عروسك چینی شیپور به‌دهن دیده می‌شوند. حاشیهٔ صدای‌کلر دراین لحظه از فیلم ، صدای شیپور است. در «زیر بامهای پاریس»، شبی نزدیك پشتهٔ‌خاك

خط آهن، زد وخوردی درمی‌گیرد . صحنهٔ زد و خورد در تاریکی کمابیش ناپیداست ، ولی شدت و حدت‌زد و خورد را غرش قطارها که از حاشیهٔ صدا شنیده می‌شود، به تماشاگران تلقین می‌کند . فیلم «آزادی از آن ما است» حتی کار را به مسخره کردن مفهوم صدای منطبق با تصویر می‌رساند؛ بدین ترتیب که زن قهرمان داستان را در پنجره درحال آواز خواندن نشان می‌دهد و مرد قهرمان داستان از فاصلهٔ دور اورا تماشامی‌کند. ناگهان صدا به‌هم می‌خورد. ونگ‌وونگی می‌کند و خاموش می‌شود. لحظه‌ای بعد در حالی که جوان همچنان‌به پنجره چشم دوخته است، دختر به خیابان می‌آید وصدای آوازدوباره به گوش‌می‌رسد و ما متوجه می‌شویم که آنچه شنیده‌ایم‌صدای‌گرامافون از خانهٔ همسایه بوده است.

از آنجا که نخستین فیلمهای ناطق کلرکمدی و رقص و آواز بود، وی می‌توانست جسارتی را که برای کارگردانان فیلمهای جدیتر حرام بود، داشته باشد؛ زیرا که موضوع فیلم آنان را وادار می‌کرد که شیوه‌های ساده‌تری به‌کار برند. کوشش آنان برای واقعی نشان دادن فیلم، شکستن قراردادهایی را که به محض ظهور میکروفون گرداگرد آن فراهم آمده بود،برایشان دشوار می‌ساخت. اما کلرمی‌توانست صداهای قراردادی را ناشنیده بگیرد ومثلا سرو صدای خاص خیابان‌یا کارخانه یا اپرا را یکسره حذف کند. مگر اینکه این‌صداها به‌کارش بیایند. دنیای فیلمهای کلر متعلق به‌خود او بود، وهرکاری که می‌خواست باآن می‌کرد.

و چون موسیقی و رقص‌را بیش از هرچیز دوست می‌داشت ، فیلمهای او همچون صحنه‌های بالت از پیش چشم می‌گذرند . تعقیب مداوم ودویدن به دنبال اسکناسهایی که باد آنها را می‌برد در فیلم «آزادی ازآن ما است»، مجلس عیاشی آغاز و پایان فیلم «میلیون»، همه منطبق با آهنگهای شاد وگیرا ساخته شده‌اند. دسته‌های آواز ـ خوان با آوازهای خود حوادث فیلم را همراهی می‌کنند. فصلهایی‌در این فیلمها دیده می‌شود که فقط به وسیلهٔ موسیقی با یکدیگر پیوند یافته‌اند. در حلقهٔ اول فیلم «زیر بامهای پاریس» یك آواز خوان خیابان‌گرد، تصنیفی را که فیلم به نام آن خوانده می‌شود، می‌خواند.

دوربین در خیابانهای شهر راه می‌افتد و درخانه‌ها ومغازه‌هاسر می‌کشد، و مردم یکایك با آن آواز، هم آواز می‌شوند. بدین ترتیب کلر قهرمانان فیلم خود را معرفی می‌کند و حال مناسب فیلم خودرا پدید می‌آورد. درسراسرفیلمهای کلر، موسیقی دهها نقش شگفت‌ودرخشان برعهده دارد و جزیی از ساختمان داستانهای گوناگون او است.

کاری که کلر انجام داد، وکارگردانان هنرمند درهمه‌جا می‌کوشیدند انجام دهند، عبارت بود از کشف راهی برای تسلط یافتن‌بر همهٔ عواملی که در ساختن فیلم ناطق به کار می‌رفت؛ چنانکه دردورهٔ فیلم صامت آنچه در برابر دوربین قرار می‌گرفت در ید اختیارکارگردانان بود. کلر نشان داد که بسیاری از شیوه‌های فیلم صامت هنوز اعتبار خودرا حفظ کرده‌اند و آنچه پردهٔ سینمارا زنده نگاه می‌دارد کلمات نیست، بلکه تصاویر است؛ و همه از این‌کشف او خرسندشدند. صدا، خاصه صدای غیر منطبق با تصویر ، می‌تواند زیبایی را بیشتر ، ادراك را عمیق‌تر، و محیط فیلم را قوی‌تر کند؛ ولی مستقل‌ازتصاویر فیلم، توانایی این کارها را ندارد.

از آنجا که رنه کلر این اصل را هنگام ساختن سه فیلم اول خود به طور غریزی دریافته بود، و آن فیلمها با جلا ودرخششی که در آن زمان بی‌مانند بود ازکار درآمدند، آثار او برکارگردانهای دیگر تأثیری عمیق داشت. رنه کلر آنچه را دیگران در جستجویش بودند، یافته بود: جوشش وحرکت و وزن را به فیلم بازگردانده بود. حدود تأثیر اورا می‌توان ازمقایسهٔ حلقهٔ اول «زیر بامهای پاریس»، با فصول آغاز فیلم « ضربان دو قلب » - Zwei Herzen in Dreiviertel Takt(۱۹۳۰)اثرگتسافون‌بولفاری-Geza von Bolvary یاآواز«افق‌آبی» درفیلم«مونت‌کارلو» Monte Carlo (۱۹۳۰) اثر لوبیچ دریافت. اما از این تقلیدها مهمتر، فیلمهای بی شمار آغاز دههٔ پس از ۱۹۳۰ است که تأثیر آزادی بخش کلردرآنها دیده می‌شود . درآلمان « رقص کنگره » Congress Dances (۱۹۳۱) اثر اریك شارل Eric Charrell ، و در انگلستان «سوزی آفتاب» Sunshine Susie (۱۹۳۲) اثر ویکتورساویل Victor Saville ، ودر هالیوود فیلمهایی مانند «این‌است‌شب»

This is the Night (۱۹۳۲) اثر فرانك تاتل - Frank Tuttle و «حقیقت نیمه عریان» Half - Naked Trurth (۱۹۳۲) اثر گرگوری لاکاوا Gregory La Cava و«هاله‌لویا، من ولگردم» Hallelujah, I'm a Bum (۱۹۳۳) اثر لوئیز مایلستون. نه تنها هرکدام نشاندهندهٔ آزادیهای تازه‌ای در طرز به‌کار بردن صدا بودند، بلکه ساختمان و وزن آنها نیز - مانند فیلمهای کلر - از حاشیهٔ صدا گرفته شده بود. آثار کلر برای آن کسانی که دراستودیوهای امریکایی می‌کوشیدند سینما را از زندان « تئاترتوی قوطی» آزاد کنند،ارزش خاصی داشت. آنها جسارت ساختن‌فیلمهایی نظیر فیلمهای کلر را نداشتند، اما استقبال تماشاگران و منتقدان از فیلمهای کلر، به آنها دل و جرئت می‌داد که پیش بروند ؛ درسهای فنی هم که از فیلمهای کلر می‌آموختند ، البته جای خود داشت . از این حیث، آغاز دورهٔ ناطق مانند نخستین دههٔ فیلم صامت بود. یعنی زمینهٔ کار هنوز در مرحلهٔ آزمایش بود و کارگردانان برای تشخیص اینکه شیوه‌های جدید تا چه اندازه توفیق یافته‌اند ، میزان فروش بلیط را در نظر می‌گرفتند، و برای فرا گرفتن نکته‌های مفید، چشم به دست‌یکدیگر می‌دوختند. درین دورهٔ آشفتگی و جستجو،فیلمهای کلر مانند چراغهایی فرا راه سینماگران افروخته شد. درست است‌که کلر در نخستین فیلمهای خود تمایل شدیدی به شیوه‌های فیلم صامت داشت، ولی باید دانست که این تمایل ، عکس العمل سالمی بود در برابر تمایل شدیدسایر سینما گران به استفادهٔ بی قید و بند ازحاشیهٔ صدا .

روبن مامولیان: کاوشگر زمینهٔ تازه

شاید نخستین کارگردان فیلمهای جدی که در امریکا برضد « تئاتر توی قوطی » سر به‌شورش برداشت، روبن مامولیان بود - و خوشمزه این‌است که مامولیان یکی ازچندین کارگردان تئاتر برادوی بود که مخصوصاً برای ساختن « تئاتر توی قوطی » در سال۱۹۲۹ به استودیوهای سینما فرا خوانده شدند : مامولیان باآنکه برای تئاتر

تربیت شده‌بود، فوراً تفاوت میان تئاتروسینمارا دریافت. وی احساس کردکه دوربین می‌تواند و باید حرکت کند؛ اهمیت درشت‌نما را در نیروبخشیدن به‌تأثیر فیلم شناخت؛ و برضد این عقیدهٔ رایج که منشاء هرصدایی باید روی پرده دیده شود مبارزه کرد. در نظر او، دوربین تماشاگر بی‌اراده‌ای‌نبود که ناظرحرف زدن بازیگران باشد، ووظیفهٔ کارگردان نیز به اصلاح طرز حرف زدن بازیگران ختم نمی‌شد. او می‌بایست به‌تماشاگران کمك کندکه به‌جزئیات مهم صحنه توجه کنند، بادوربین خود آن‌جزئیات را برجسته می‌ساخت وبه‌کمك نیروی ابداع خود درفیلمبرداری‌آنهارا تازه وگویا می‌ساخت.

ماموليان در نخستین فیلمهای ناطق خود، یعنی «کف زدن حضار» Applause (۱۹۲۹) و «خیابانهای شهر» City - Streets (۱۹۳۱) شواهد فراوانی‌آورد ازاینکه میل‌دارد شیوه‌های متداول وقالبی‌را کنار بگذارد. یکی‌ازلحظه‌های بسیارمؤثر فیلم «کف زدن حضار» درشت نمایی است از هلن مورگان Helen Morgan که‌درنقش بازیگری‌پیرو زشت، جوانی‌خودرا به‌یاد می‌آورد. همچنانکه بازیگر حرف می‌زند، دوربین چهرهٔ خسته و شکستهٔ اورا رها می‌کند و دور اتاق می‌گردد تا اینکه تصویر جوانی اورا به صورت دختری دلفریب نشان بدهد. درجای دیگر، یك «نمای روان»[1] طولانی فقط پاهای‌قهرمان فیلم‌را نشان می‌دهدکه ازتئاتر بیرون می‌آید وما پاهای مردانی‌رامی‌بینیم‌که‌آن‌زن درراه خود باآنها برخورد می‌کند. چگونگی این‌برخوردها هم به‌وسیلهٔ پاها وهم به‌وسیلهٔ پاره‌هایی ازگفتگوهایی‌که همراه صحنه است به‌خوبی معلوم می‌گردد. درفیلم «خیابانهای شهر» مونتاژی ازآدمکهای چینی همراه باصدای مجادله دریکی ازصحنه‌های مهم فیلم به‌طور استعاری به‌کار رفته‌است. گفتگویی‌که یك‌بار در فیلم شنیده شده‌است، ازنوهمراه با درشت‌نمای عظیمی از چهرهٔ اشك‌آلود سیلویاسیدنی Sylvia Sidney که‌گذشته‌را به‌یاد می‌آورد، شنیده

---

۱) Tracking Shot نمایی‌است که درضمن‌حرکت مداوم دوربین به‌جلو یا عقب برداشته می‌شود. موضوع ممکن است ثابت یا متحرك باشد. ـم.

می‌شود. درآن‌زمان نیز مانند زمان‌گریفیث، تهیه‌کنندگان اعتراض می‌کردند که تماشاگران منظور ازچنین صحنه‌ای‌را نخواهند فهمید و شنیدن صدا بدون دیدن‌منشاء آن‌مردم‌را گیج‌خواهدکرد. ولی‌مامولیان ازحرف خود پائین‌نیامد؛ تماشاگران منظوررا فهمیدند، و «بازگشت» صوتی ازآن هنگام جزو شیوه‌های معمول‌فیلم ناطق شد.

مامولیان‌هنگامی‌که «دکترجکیل‌ومستر هاید» Dr Jekyll-and Mr. Hyde (۱۹۳۲) را ساخت، بر زمینهٔ تازهٔ فیلم ناطق تسلط کامل یافته‌بود. این‌فیلم ازآغاز، تا انجام اثری استادانه بود. کمابیش همهٔ صحنه‌های فیلم نشان می‌دادند که‌کارگردان نمی‌خواهد از دوربین وصدا به‌طور خشك و قراردادی استفاده کند. حلقهٔ اول فیلم تماماً به‌شکل « اول شخص » برداشته شده‌است؛ یعنی دوربین خودرا دکترجکیل فرض می‌کنید وازدریچهٔ چشم او می‌نگرد. ازاین دریچه، دستهای دکترجکیل‌را هنگام نواختن‌ارگ وسایهٔ اورا روی‌دفتر نوت موسیقی می‌بینیم. هنگامی‌که جکیل می‌خواهد بیرون برود، پیشخدمت کلاه وجبه وعصای اورا مستقیماً به‌دوربین تقدیم می‌کند. پس‌ازگردش باکالسکه درخیابانهای لندن، دوربین ازدانشکدهٔ پزشکی‌داخل می‌شود و به‌آمفی تئاترجراحی می‌رود. دراینجا دوربین ۳۶۰ درجه می‌چرخد وبرای‌نخستین‌باربرروی‌چهرهٔ دکترجکیل (فردریك‌مارچ Fredric March) قرارمی‌گیرد. صرف‌نظرازتأثیرمسلم این‌شکل‌فیلمبرداری، قرارگرفتن دوربین به‌شکل « اول شخص » تماشاگران را برای دیدن چهرهٔ مردی‌که مبدل به‌مستر هاید هولناك خواهد شد کنجکاو ومشتاق می‌سازد. تبدیل صورت دکترجکیل به‌صورت مسترهاید نیزروی پرده بسیارخوب نشان داده می‌شود. (مامولیان تاکنون ازافشاء رازکار خود جداً استنکاف‌کرده‌است.) همراه این‌صحنه، حاشیهٔ صدایی است زنده، مرکب ازصدای‌ضربان قلب بسیارشدیدآمیخته باصدای ناقوس که‌وارونه ضبط شده، صدای زنگهایی که در اتاقهای پر طنین نواخته می‌شود، وصداهای‌کاملا مصنوعی‌که ازراه عکسبرداری ارتعاشات‌نور برنوارفیلم ضبط صوت پدیدآمده‌است. صدابرداران این‌حاشیهٔ صدارا « هفت‌جوش مامولیان» می‌نامیدند؛ ولی شاید این‌حاشیه نخستین‌آزمایشی بودکه در عالم سینما برای ایجاد صدای‌ساختگی صورت گرفت.

صحنهٔ‌کشته‌شدن دختر آوازخوان (میریام هاپکینز Miriam Hopkins) به‌دست هاید ازحیث ایجاز واختصار، چه‌درتصویر وچه درصدا، صحنهٔ برجسته‌ایست. هاید دختر وحشتزده را به‌خواندن‌آواز غمناکی‌که هرشب درکاباره می‌خواند، وادارمی‌کند. ناگهان به‌روی او خم می‌شود وازمیدان دید دوربین‌یکسره بیرون می‌رود. تامدت‌درازی فقط پایهٔ تختخواب روی پرده دیده می‌شودکه پیکر« الههٔ عشق » روی آن کنده شده‌است. سپس ناگهان آواز قطع می‌شود؛ هاید سر خودرا بلند می‌کند وباچهره‌ای پیروزمند باردیگردرمیدان دید دوربین قرار می‌گیرد. همین اشاره تماشاگران را کاملا کفایت می‌کند.

تأثیر رنه‌کلر برکسانی‌که مانند مامولیان می‌کوشیدند صدارا به طرز هنری و آفریننده به‌کار برند، شاید بهترازهمه جا درفیلم بعدی مامولیان به نام « امشب دوستم بدار » Love Me Tonight (۱۹۳۲) آشکار می‌شود. هرچند این فیلم به‌پیروی ازسنت فیلمهای ژانت مك‌دونالد وموریس شوالیه که ارنست لوبیچ باتوفیق تمام آنهارا تهیه می‌کرد ساخته شده‌است اما می‌بینیم‌که ناگهان شکل فیلم‌آزادتر و سبك‌تر و زنده‌تر از سابق گشته است. درین فیلم، واقعیت با جسارت بیشتری مورد بررسی‌قرارگرفته‌است‌وکمترکوشش شده‌است تاچیزهایی که بی‌معنی‌بود نشان‌آشکاراست، برای تماشاگران توضیح یاتوجیه‌شود. در وسط یك‌صحنهٔ شکار، دسته‌ای گوزن باآهنگ رؤیایی والس ازروی پرده می‌گذرند، یا بازیگران دراطراف‌یك‌قصرفرانسوی پای می‌کوبند و سرود عامیانه‌ای را می‌خوانند. با این‌گونه صحنه های خیالی‌که از درآمیختن حیله‌های تصویری وصوتی یك دنیای خیالی شاد و پرنشاط پدید می‌آید، هنگام داستانهای واقعی و شیوه‌های خشك آنها گسیخته می‌شد. تجربه‌ای‌که‌از ساختن این‌گونه فیلمهای رقص‌وآواز به‌دست می‌آمد، کارگردانان را درفن خود به‌بینش تازه‌ای مجهز می‌کردکه ناچار درفیلمهای جدی‌ترآثار آن ظاهر می‌گشت. درمیان کارگردانان‌تمایل نیرومندی به‌تصاویر زنده واستعمال‌آزادانهٔ صدا، حتی در داستانهایی که مطابق سنت تئاتری نوشته شده‌بود، پدید آمده‌بود.

فیلمهای مامولیان نیز پس‌از « امشب دوستم بدار» ازاین حیث گویا است. فیلم « ترانهٔ ترانه‌ها » Song of Songs (۱۹۳۳) با

شرکت مارلن دیتریش؛ «ملکهٔ کریستیانا» Queen Christiana (۱۹۳۳) باشرکت گرتاگاربو؛ «ازنوزندگی می‌کنیم» - We Live Again (۱۹۳۴) با شرکت آنا استن Anna Sten دارای نوعی زیبایی تصویری محسوس بودندکه غالباً از داستانهای مبتذل آنها بسی برتر بود. برخی صحنه‌ها مثلا تصویر گاربووانگورها در «ملکه کریستیانا»، یا نمای روان طولانی که به درشت‌نمای کاملا بی‌حرکت گاربو در پایان فیلم ختم می‌شود - ریزه‌کاریهایی بود که داستانهایی را که بیشترمتکی به‌مکالمه بودند، حیات سینمایی می‌بخشید. مسلم‌است‌که توجه مامولیان به‌تأثیر دراماتیك تصاویر باعث شد که اورا به‌عنوان کارگردان نخستین فیلم کامل تمام‌رنگی تکنی‌کالر، یعنی«بکی‌شارپ» Becky Sharp (۱۹۳۵) انتخاب کنند. کارگردانی او در صحنهٔ ضیافت‌بزرگ رقص‌پیش‌ازنبرد واترلو بانقشهای رنگین‌متغیرکه‌بامهارت بسیارترتیب داده شده است، رنگ شادی که به‌سرخی تند شنلها تبدیل می‌شود و درتاریکی فرو می‌رود، بار دیگر توانایی اورا در استفادهٔ ماهرانه ازمواد خام هنرخود آشکار می‌کند. و هنگامی‌که وی درسال ۱۹۳۶ بار دیگر با «راهزن شاد» Gay Desperado به فیلمهای رقص‌وآواز باز گشت، نشان‌داد دردنیای دزدان ورادیوها واتوموبیلهای تندرو نیز مانند دنیای خیالی «امشب‌دوستم بدار» می‌تواند براوضاع مسلط باشد. مامولیان که همیشه یك کارگردان آفریننده بوده است، نمونه‌ایست ازمردان با استعداد آغاز دههٔ پس از ۱۹۳۰که ازروی عمد وآگاهی می‌کوشیدندفیلم ناطق‌را به‌هنرسینمای واقعی تبدیل‌کنند.

اشکال نو، شیوه‌های نو

شاید ظهور مجدد «دوره» های فیلم باقوت بیشتر درنخستین سالهای پرجوش و خروش فیلم ناطق، امری اجتناب‌ناپذیر بود. گویی این دوره‌ها روی پردهٔ سینماها یکدیگررا تعقیب می‌کردند. روایتهای سینمایی نمایشهای رقص و آواز برادوی، فیلمهای مربوط به‌زندان، فیلمهای کانگستری، فیلمهای روزنامه‌ای، فیلمهای رقص وآواز با داستانهای «پشت‌صحنه»، یکی پس‌از دیگری ظاهر شدند. چون اصولا

صنعت سینما به‌خود اعتمادنداشت، هرفیلمی‌که توفیقی به‌دست می‌آورد بلافاصله ده دوازده فیلم باهمان موضوع وهمان ترتیب دریك‌زمـان از همهٔ استودیوهای هالیوود بیرون می‌آمد. شگفت‌اینکه این امر برخود فیلمهاحسن تأثیرداشت. استودیوها اکتفانمی‌کردند بدین‌که فیلم پیشین را تقلید کنند، بلکه می‌کوشند از رقیبان بهترفیلم بسازند. بدین‌ترتیب می‌کوشیدند داستانها وشیوه‌های فیلمبرداری خودرا صیقل‌دهند تاجایی که ازآثار دیگران گیراتر ومؤثرتر وپرفروشتر شود. عدد فیلمهایی که درآن زمان دربارهٔ هرموضوعی ساخته می‌شد به‌قدری زیاد بود کـه گمان می‌رود تماشاگـران آن زمان راگیج می‌کـرده است؛ زیـرا این تماشاگران به‌دیدن هر فیلمی می‌رفتند می‌دیدند که هفتهٔ پیش نظیـر آن‌را دیده‌اند. اما به‌واسطهٔ همین تکـرارها، شیوه‌های فیلمبـرداری تکامل یافت، و سبکهای خاص پدید آمد، و نیروی بیان هنـر سینمـا افزایش یافت.

یکی از نخستین وآشکارترین زمینه‌های استفاده ازفیلم ناطق، بی‌شك برنامه‌های رقص‌وآواز تئاترهای برادوی‌بود. درسالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ تعداد زیادی از این نمایشها به‌صورت فیلم درآمدند؛ مانند « سلطان ولگـرد » The Vagabond King، « آواز بیـابان » The Desert Song «ریوریتا» Rio Rita. «آفتابی» Sunny، « سحـرگاه زریـن » Golden Dawn « طلاجـویان بـرادوی » Gold Diggers of Broadway « سرود آتش » - Song of the Flame،... این رشته سر دراز دارد. اما درعمل، در ساختن این‌فیلمها چندان اندیشه وابتکاری به‌کار نمی‌رفت. همین‌قدرکافی‌بودکه عنوانی مردم پسند وستارگانی مشهور وآوازهایی آشنا داشته‌باشند. در سال ۱۹۳۰ ساموئل گلدوین یك کارگردان رقص تئاترهای نیویورك را به‌نام باسبی بارکلی Busby Berkeley به هـالیوود آورد تـا صحنه‌های رقص فیلم «ووپی» Whoopee را که ادی کانتور Eddie Cantor درآن بازی می‌کرد ، کارگردانی کند. باآمـدن او وضـع دگرگون شد. بارکلی که یکی‌ازجسورترین وبا ابتکارترین کارگردانان نمایشهای رقص و آواز بود، متوجه شدکه دلیلی ندارد که رقص روی پردهٔ سینما تکرار همان رقص روی صحنهٔ تئاتر باشد. هنگامی کـه

دوربین ما بتواند ازهر زاویه‌ای وهروضعی که ما بخواهیم فیلمبرداری کند، چنین اجباری درکار نخواهدبود. درفیلم «ووپی» وی دوربین خودرا به‌بالای صحنه‌برد وازآنجا از صحنهٔ رقص فیلمبرداری کرد. در فیلمهای بعدی، ازپایین وازپهلو وازبالا فیلمبرداری می‌کرد، دوربین را از فاصلهٔ دور ناگهان جلو می‌برد و درشت‌نمای بسیار نزدیك از دخترکان رقاص باآوازخوان خود برمی‌داشت. برای برداشتن عکس‌های تازه وبدیع، شیوه‌های‌نو وعدسیهای تازه اختراع می‌کرد. دریکی از لحظات شگفت‌انگیز رقص « والس‌سایه » در فیلم « طلا جویان » (۱۹۳۳)، وی دوربین را ۹۰ درجه خم می‌کند و تصویر رقاصکان را که ازهردوسوی پرده چرخ زنان به‌طرف دوربین می‌آیند، درآب‌روی کف صحنه نشان می‌دهد. وی قطعات مختلف صحنهٔ رقص‌را به‌صورت طرحهای بی‌حرکت مجرد درآورد که فی‌نفسه بی‌معنی بودند ، اما در دست پیوندگر فیلم که نماهای جداگانه‌را بهم پیوند می‌داد تداوم و هماهنگی پیدا می‌کردند. چون این‌قبیل صحنه‌های رقص همیشه‌درمیان داستانهای‌پیش‌پا افتادهٔ «پشت‌صحنه» جای داده می‌شد، نقادان سختگیر غالباً می‌گفتند که کاربارکلی مسخره است واین‌قبیل رقصها روی هیچ صحنه‌ای دیده نمی‌شود.گفتهٔ آنان البته کاملا درست‌بود. چیزی‌که‌آنها درنظر نمی‌گرفتند این‌بود که آن داستانها بهانه‌هایی برای اجرای‌آن صحنه‌های رقص بیش نبودند ، وکار بارکلی عبارت بود از خالصترین ترکیب تصویروصدا که تاآن زمان دراستودیوهای امریکا صورت‌گرفته بود. صحنه‌های رقص اوصحنه‌هایی مجرد وفی‌نفسه کامل بودند ودرنتیجه وجود خودرا نفی‌می‌کردند، زیراکه‌هیچ‌گونه رابطه‌ای با اشکال متداول داستان‌پردازی نداشتند. اما این‌صحنه‌ها، مانند کارهای پیشروانهٔ دههٔ پس‌از ۱۹۲۰، الهام‌بخش و تکاندهنده بودند و راه استفاده ازآن‌آزادی را که بارکلی برای خود به‌دست آورده بود، به‌دیگران نشان می‌دادند. بارکلی که هنوز فعالیت‌خودرا ادامه می‌دهد، اکنون نیز درساختن‌صحنه های رقص وآواز خاص‌خود بی‌نظیراست؛ هرچند فرد آستر Fred-Astaire وجینجر راجرز Ginger Rogers دراواسط دههٔ پس از ۱۹۳۰ سبك مردم پسندی دررقص آوردندکه بتدریج ازسبك بارکلی فراتر رفت.

فیلمهای گانگستری اوایل دهۀ پس‌از ۱۹۳۰ـ مانند « قیصر کوچك » Little Caesar (۱۹۳۰)، « دشمن مردم » ـ The Public Enemy(۱۹۳۱)، «جای‌زخم» Scarface (۱۹۳۲)، و سلسلۀ فیلمهایی که از روی ماجراهای روزنامه‌ای ساخته می‌شد، در بازگرداندن مقداری از حرکت وحیات فیلمهای سابق به‌پردۀ سینما تأثیر فراوان داشتند. این‌فیلمها که داستانهاشان مستقیماً برای سینما نوشته می‌شد، نطقهای غرای تئاتری‌را کنار گذاشتند وجملات کوتاه و عامیانه‌را که‌هم طبیعی وهم رسا است، جانشین آن ساختند. پیوند فیلم نیزبرای همراهی با این‌گونه گفتگوها دقیق و حساس شد. دریکی از صحنه‌های نمونه وارفیلم «قیصرکوچك»، دستۀ دزدان دربارۀ سرنوشت یکی ازاعضاء خود حرف می‌زنند:

ـ «ادی زه زده. میخواد در ره. »

ـ « مفت در نمیره. »

ـ « من‌دیدمش رفت توکلیسا. »

قیصرکوچك می‌گوید: «کارشو بکنین.» وصحنه ناگهان بریده می‌شود وبیرون کلیسا را می‌بینیم وادی دارد از پلکان پائین می‌آید. اتوموبیل سیاه درازی آهسته وارد صحنه می‌شود. صدای یك رگبار مسلسل به‌گوش می‌رسد و ادی برزمین می‌غلتد. صحنه قطع می‌شود. صحنۀ بعد تشییع جنازۀ ادی را نشان می‌دهد.

دراین‌گونه فیلمها، سرعت‌وقدرت وجود داشت واحساس می‌شد که‌صحنه واقعی ومربوط به‌زمان حاضر است. این خواص، آنهارا از نمایشنامه‌های «اخلاقی» پرازحرف‌که در آن‌زمان به‌روی پرده می‌آمد کاملا متمایز می‌ساخت. حرکت و گفتگوی سریع و بازی طبیعی بازیگرانی مانند جیمز کاگنی James Cagney وادواردجی‌رابینسون Edward G Robinson و جون بلوندل Joan Blondell و لی تریسی Lee Tracy و پل مونی Paul Muni و جورج بنکرافت George Bancroft این‌فیلمهارا مشخص می‌ساخت. این فیلمها مدعی بودند که حوادثشان بر اساس واقعیات برقرار است و داستانهاشان ازتیترهای روزنامه‌ها سرچشمه‌گرفته‌است و تماشاگران از این‌فیلمها بسیار بیش‌ازکمدیهای اتاق پذیرایی و داستانهای عشقی‌اتاق

خواب وفیلمهای رقص وآواز بی‌حرکت متأثر می‌گشتند. این فیلمها نسیمی ازهوای آزاد بودکه درفضای خفه و سربستهٔ استودیوهای اوایل دورهٔ ناطق وزید ومقداری ازخشکی ورکودی را که میکروفون باخود به‌استودیو آورده بود، باخود برد.

کارگردانان ـ حتی آنهایی که فیلمهای گانگستری‌نمی‌ساختند ـ ازاین حرکت جدید فایده بردند. در «صفحهٔ اول» Front Page (۱۹۳۱) یکی از نخستین فیلمهای « روزنامه‌ای » لویس مایلستون مسئلهٔ فیلمبرداری‌ازنمایشنامهٔ‌هشت Hecht ومك آرتور McArthur را بدین ترتیب حل کرد که دوربین را تقریباً همواره در حال حرکت نگه‌داشت، وبرش فیلم را سریع کرد وسرعت گفتگوها را تا حد جنون‌آوری بالا برد. وبرش کینگ‌ویدور King Vidor که‌در فیلمبرداری از «صحنهٔ خیابانی» Street Scene (۱۹۳۱) اثر المر رایس Elmer Rice تقریباً باهمین مشکل روبه‌رو شددوربین متحرك را کمتر به‌کار برد، اما «برنامهٔ‌کار»[1] ی نوشت که درآن هر نمایی اززاویهٔ تازه‌ای برداشته می‌شد. یوزف فون اشترن برگ در فیلمهایی مانند «ونوس مو طلایی » Blonde Venus (۱۹۳۲) و «قطار سریع‌السیر شانگهای» Shanghai Express (۱۹۳۲) برای حفظ جنبهٔ تصویری فیلمهای خود، نماهای گذران طولانی و صحنه‌هایی که ازحیث ترکیب ونور وتزیین بسیارگیرا بود وآمیزش‌های طولانی‌وگفتگوهای جسته گریخته‌به‌کار می‌برد. در سال ۱۹۳۲، لااقل حلقهٔ اول اغلب فیلمها دارای ارزش تصویری بسیار بود . فیلم «اقیانوس پیما» Transatlantic (۱۹۳۱) اثر ویلیام‌ك. هوارد William K .Howard از این لحاظ نمونه است. این فیلم یك ملودرام بسیار عادی بود ، ولی ازدقیقهٔ آغاز آن طرز کار و هیجان لحظات لنگر برداشتن کشتی به‌نحوزیبایی نشان داده شده است. اما بدبختانه همین‌که کشتی ازجوش‌وخروش می‌افتد،جوش وخروش‌داستان

---

۱) Shooting Script یعنی آخرین نوشته‌ای که‌ازروی سناریو تهیه می‌شود ودرآن نماها را یکایك مشخص ومعلوم می‌کنند و کارگردان از روی آن فیلم برمی‌دارد.ـم.

نیز فروکش می‌کند. وکارگردان برای روشن کردن همه نکات آن از گفتگو استفاده می‌کند. اما سینماگران به‌تدریج متوجه این نکته‌می‌شدند که هنرسینما نمی‌تواند تنها برکلمات متکی باشد.

اختلالی که باآمدن فیلم ناطق درهنرسینما پدیدآمد، درهیچ جا به اندازهٔ فیلمهای کمدی آشکار نبود؛ اما در این زمینه به‌زودی تعادلی ایجاد شد که برای سینماگران در همهٔزمینه‌ها مفید بود. البته پیش‌از آمدن صدا، کمدی یك زمینهٔ کاملا تصویری‌بودکه برکاراکتر و شوخی جسمانی تکیه داشت. نوشته‌های فیلم، خاصه آنها که‌کاراکتری را معرفی می‌کردند، ممکن بود شوخی‌آمیز باشند. (مثلاً: «مخش آبکی بود. زمستانها یخ می‌بست وهمه چیز ازیادش مـی‌رفت.») در کمدیهای دههٔ پس از ۱۹۳۰ حتی ممکن بود حاضر جوابیهایـی هم گنجانده شود. مثلا ویل راجرز Will Rogers درکمدیهای صامت خود شوخیهای لفظی خاص‌خود به‌کار می‌برد. اما جالب است‌که‌راجرز دردورهٔ صامت‌هرگز به‌اندازهٔدورهٔ ناطق محبوبیت نداشت. درفیلم‌ناطق، شوخی فوراً ازتصویر به‌لفظ منتقل‌شد وگروه کثیری بازیگرکمدی‌تازه‌که غالباً از تئاترهای نیویورك وتماشاخانه‌های بازاری آمده بودند ـ با جار وجنجال وارد استودیوها شدند. بـرادران مـارکس Marx ، اد وین Ed Wynn ، لوهولتز Lou Holtz ادی‌کانتور Eddie-Contor ، و. ك. فیـلـدز. W .C . Fields ، جیمـی دورانتـه Jimmy Durante ، فـرانك مـورگان Frank Morgan ، بابی کلارك Bobby Clark ، چارلی‌راگلز Charlie Ruggles وسپس بوب هوپ Bob Hope ،همه به‌هالیوود آمدند؛ زیرا که‌شیرین زبان وحاضر جواب بودند. کیتون ولوید و هاری لنگدون وریمونـد گریفیث یا به‌کارهای اداری استودیوها پرداختند، یا یکسره بـرکنار شدند. درعین حال بازیگران نسبتاًخرده پایی مانندلورل Laurel وهادری Hardy ، ادوارد اورت هورتون ـ Edward Everett Horton و جو براون Joe E.Brown ناگهـان به‌مقام ستارگـی رسیدند. علت این بود کـه این بازیگـران روی صحنهٔ تئاتر تربیت شده بودند ومی‌توانستند حرف بزنند.

داستان باسترکیتون ازاین حیث‌نمونه است. پیش از ۱۹۳۰،

وی بیش ازهمهٔ بازیگران‌کمدی کارخانهٔ متروگلدوین مایر مزدمی‌گرفت. پس از ۱۹۳۰ وی همراه جیمی دورانته درچند فیلم کمدی شرکت داده شد. اسماً کیتون ستارهٔ فیلمها بود؛ اما توفیق فیلمهابه‌واسطهٔ وجود دورانته‌بود، به‌طوری که‌کارخانه‌صبرکرد تا مدت‌قرارداد کیتون به‌سر آمد، وآنگاه اورا رها کرد. کیتون خودرا به عنوان یك بازیگردورهٔ صامت باچهره‌ای‌منجمد،شناسانده‌بود. سبك دورانته،سبك وآتشین‌بود. فیلم ناطق به‌امثال دورانته نیازمند بود، نه‌به‌امثال‌کیتون.

اما همهٔ ستارگان صحنهٔ تئاتر بر پردهٔ سینمای ناطق خوب از کار درنیامدند.حتی ادی‌کانتور که‌درتئاتر ورادیو واخیراً درتلویزیون توفیق یافته است بر پردهٔ سینما هرگز مورد استقبال فراوان واقع نشد. ستارگان رادیو مانند آموس Amos و اندی Andy و فردالن Fred Allen وکیت اسمیث kate Smith هنگامی که بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شدند، شکست می‌خوردند. آدمهایی که چون صدایشان در اتاق پذیرایی ازرادیو شنیده می‌شد، میلیونها تن ازمردم را تحت تأثیر قرار می‌دادند، درسالن سینما نمی‌توانستند در همان مردم‌تأثیر کنند.

اما ازطرف دیگر، برادران مارکس و و.ك. فیلدز و ویل ـ راجرز وبوب هوپ و جیمی دورانته وماری در سلر ـ Marie Dressler ازحیث‌صداوشخصیت‌کیفیت‌خاصی‌داشتندکه‌درتماشاگران سراسر جهان تأثیرمی‌کرد. شوخی آنها لفظی بود، اما درعین حال یك جنبهٔ تصویری نیرومند نیزداشت. مشکل می‌توان راجرز و ماری درسلر را بدون حرکات خاص آنها به‌خاطر آورد جیمی دورانته آتش پاره‌ای بود که‌هرحرکتی را آنقدر بزرگ می‌کردکه‌آن حرکت فی‌نفسه به‌صورت مسخره‌ای درمی‌آمد. بوب‌هوپ که براثر سالها بازی درصحنهٔ تئاترهای سیار کارکشته شده‌بود، به‌همراه هرلفظی که‌برزبان می‌آورد باچشم وابرو ولب ودست بازی می‌کرد.

برادران مارکس و و ك. فیلدز

اما بهترین فیلمهای کمدی ناطق را باید در میان فیلمهای

برادران مارکس وو. ك. فیلدز وفیلمهـای کم نظیری چون«پاهای یك میلیون دلاری» Million Dollar Legs (۱۹۳۲) و«شش تـا ازیك قماش» Six of a Kind (۱۹۳۴) وسلسلهٔ فیلمهای‌بوب‌هوپ وبینگ‌کراسبی Bing Crosby به‌نام«راه...» Road جستجوکرد. درحقیقت برادران مارکس یك‌دسته سینمایی کامل‌تشکیل داده‌بودند. تندتند حرف زدن‌گروچو Groucho ، لال‌بـازی هاربو Harpo و اداهای عاشقانهٔ چیکو Chico (همـراه با بازی سـادهٔ مارگارت دومونت Margaret Dumont) ترکیب کاملی پدید مـی‌آورد. حتـی در نخستین فیلمهای بـرادران مارکس ـ مـانند «نارگیلها» Coconuts (۱۹۲۹) و « بیسکویت حیوانی » ـ Animal Crackers (۱۹۳۰) که چیزی جز تئاتر فیلمبرداری شده نبود، سرعت گفتگوها وشیرینکاریهای هاربو ضعفهای فنی فیلم را می‌پوشاند. مثلاً گفتگوی شگفت انگیز فصلی ازفیلم «بیسکویت حیوانی» که‌در آن گروچو وهارپو دربارهٔ یك تابلو نقاشی گرانبها کـه گم شده است حرف می‌زنند، به‌چیزی‌غیراز یك میکروفون ضبط صوت ویك‌دوربین فیلمبرداری احتیاج ندارد:ـ

گروچو می‌گوید: «همهٔ اتاقهای خانه را می‌گردیم.»

چیکو می‌گوید: «اگر توی خانه نبودچطور؟»

«آنوقت خانهٔ همسایه را می‌گردیم.»

«اگر درهمسایگی خانه‌ای نبود چطور؟»

«آنوقت خودمان یکی‌می‌سازیم.» ـ وبلافاصله هردوبه‌کشیدن نقشه برای ساختن خانهٔ همسایه می‌پردازند.

در همهٔ فیلمهای خوب برادران مارکس صحنه‌هایی از این‌قبیل دیده می‌شود. درفیلم «آش‌اردك» Duck Soup (۱۹۳۲)گروچو نخست وزیر کشوری به‌نام «فردونیا» است وکاغذی را در دست مـی‌گیرد وبه‌هیئت وزیران می‌گوید: «خیلی ساده است: یك‌بچهٔ ده ساله می‌تواند بفهمد.» سپس باصدای آهسته به‌چیکو می‌گوید: «بدوبرویك بچهٔ ده ساله پیداکن. من ازاین کاغذ سردر نمی‌آرم.»

این قبیل گفتگوهای فیلمهای گانگستری، گیرایی خاص‌خود را داشت. درست است که بیش از حرف چیزی نبود؛ اما درحقیقت

چیزی بیش ازحرف بود. می‌توان گفت که این قبیل‌گفتگو یك‌جنبهٔ تماشایی داشت که دوربین بی‌حرکت به‌خوبی می‌توانست آن‌را نشان دهد. اما همراه این قبیل صحنه‌ها، صحنه‌های پرحرکت وپرجوش و جلا نیز وجود داشت که رکود صحنه‌های بی‌حرکت را تعدیل‌می‌کرد. مثلا در فیلم «آش‌اردك» با یك‌حیلهٔ آیینه‌ای، هرسه برادران مارکس را می‌بینیم که مانند گروچو لباس پوشیده‌اند وبا بدگمانی دور وبر یکدیگرمی‌گردند. یادرفیلم«شبی‌دراپرا A Night at the Opera» هارپو نوت یك تصنیف عامیانه را لای دفتر نوت اوپرا می‌گذارد و سپس دیوانه‌وار صحنه را درهم می‌ریزد. یا درفیلم «روزی در مسابقهٔ اسب‌دوانی» A Day at the Races دریك‌صحنهٔ عمل جراحی- گروچو عکسهایی راکه بااشعهٔ مجهول ازبیمار برداشته‌اندمی‌خواهد، هارپو وچیکو دوان دوان روزهای عصررا برای اومی‌آورند.

برادران مارکس توانستند تعادل کاملی میان تصویر و صدا ایجاد کنند که‌فقط صحنه‌های‌اجباری‌هارپ‌نواختن‌هارپو وپیانونواختن چیکو آن‌را به‌هم می‌زد. (دریکی ازفیلمها، گروچو که‌گویی ازبیجا بودن این‌صحنه‌هاآگاه است ناگهان روبه تماشاگران می‌کند ومی‌گوید، «آهای مردم! من مجبورم همینجا باشم. شما چرا نمی‌رید توی‌سالن انتظار یك سیگاری‌بکشید تااین صحنه تمام‌بشه؟») باآنکه‌کارگردانان همیشه می‌کوشیدند بزور برداشتن عکسهای عجیب از چیکو هنگام نواختن پیانو با انتخاب زاویه‌های جالب، با برداشتن درشت‌نما از انگشتان هارپو هنگام نواختن هارپ واین قبیل‌کارها به‌این‌صحنه‌ها زندگی ببخشند، بازهم این صحنه‌ها که اساساً تئاتری بودند بسرپردهٔ سینما هرگز جان نمی‌گرفتند. گذشته ازاین لحظات، بازی ماهرانهٔ برادران مارکس نوع‌خاصی از شوخی ومزاج پدیدآوردکه برای‌سینمای ناطق کمال مطلوب بود.

برادران مارکس بازی یکدیگررا تکمیل‌نمی‌کردند؛ اما و.ك. فیلدز به‌تنهایی بازیگر کامل کمدیهای ناطق‌بود. گویاآن آدم زبان‌باز گزافه‌گویی که شخصیت روی پردهٔ او را تشکیل می‌داد ، در حقیقت شخصیت‌واقعی او نیز بود. فیلدزمردی‌بود باحرکات واطوار شگفت که به‌واسطهٔ سالها فقروفلاکت بدبینی عمیقی دراوریشه دوانده بود. ازطرفی

چون سالها به‌عنوان بازیگرسیرك وشعبده‌باز کارکرده وتعلیم یافته بود، هریك ازحرکاتش گویی شاهکاری از دقت و ظرافت بود. نتیجه عبارت بود از ترکیب بیمانندی از فریادهای خشم‌آلود وکلمات قصار («هیچ مردی که از سگهای کوچك وبچه‌بدش بیاید نمی‌تواند مرد کاملابدی باشد») وحرکات گویای چهره و دست بسیاری از شوخیهای تصویری فیلمهای نخستین او ازبازیهای روی صحنهٔ اواقتباس شده بود ـ مانند صحنهٔ گلف‌بازی در فیلم « به‌من می‌گویی » You'r Telling Me (۱۹۳۴) وخوابیدن او در ایوان پرسر وصدای پشت خانه، در فیلم «تحفه است» Its a Gift (۱۹۳۴) وحقه‌بازی دربازی پوکر در فیلم «می‌سی‌سی‌پی» Mississippi (۱۹۳۵).

درفیلمهای فیلدز همیشه یك حالت بالبداهه بودن احساس‌می‌شد؛ گویی حرکات مضحك و شوخیهای لفظی اورا دور بین برحسب تصادف ضبط کرده باشد. بیننده احساس می‌کرد که ممکن است دفعهٔ بعد که فیلم را نمایش می‌دهند این حرکات وشوخیها «در آن نباشد! این امر به‌فیلمهای اوحالت‌فیلمهای خبری را می‌داد. تماشاگراحساس می‌کرد که آنچه می‌بیند امری است که یك‌بار برای یك‌آدم واقعی اتفاق افتاده است. ساختمان فیلمهای فیلدز بسیاربد بود. شلم‌شوربایی بود از شوخیهای که از چپ وراست درمی‌رفتند. حتی آخرین فیلم او، «هرگزبه‌مرده‌رونده» Never-Give a Sucker an Even Break (۱۹۴۱) درحقیقت قابل توصیف نیست، از این‌جهت که طرح داستان آن مکرر به هم می‌خورد و تغییر می‌کند. ولی این فیلم نیز مانند همهٔ فیلمهای فیلدز آکنده از مسخرگی‌های شگفت وبدیع است. مثلاً به‌دنبال شیشهٔ ویسکی خود از هواپیمابیرون می‌پرد ودرحال سقوط یك سیگار را با سیگاردرازتری که تازه‌درآمده است اندازه می‌گیرد یا هنگام نزاع با پیشخدمت مهمانخانه می‌گوید، «من نگفتم که این گوشت سفت است. گفتم امروز آن اسبی راکه هر‌روز پشت در ایستاده بود ندیدم.» در همهٔ فیلمهای فیلدز ابزار کار خاص دیده می‌شد : عصا ، کلاه حصیری که دائماً از دستش در می‌رفت یا از سرش می‌افتاد ، ته سیگاری که لبهای دشنام دهندهٔ اورا می‌پوشاند.

«پراکسینوسکوپ» از وسایل تفریح قرن نوزدهم. تصویرهای قلمی‌آن که در آینه منعکس می‌شد، هنگامی که فلکهٔ آن می‌چرخید به حرکت درمی‌آمدند.

دوربین عظیم ۶۵ میلی متری متروگلدوین مایر هنگام فیلمبرداری.
این یکی‌از انواع دوربین‌های «پردهٔ پهن» است که امروز به‌کار میرود.

فیلدزسناریوی غالب فیلمهای خود را شخصاً می‌نوشت و برای خود نامهای مستعار عجیب انتخاب می‌کرد. شاید هیچ کس مانند خود او نمی‌توانست امکانات سینمایی راکه درشخصیت او نهفته بود تشخیص دهد یا حوادثی را که او باچشمان براق وعصای چرخان خود ازمیان آنها می‌گذشت، به‌تصور درآورد. شوخی فیلدرنیز مانند شوخی‌برادران مارکس وویل راجرز وبوب‌هوپ، لفظی بود. اما چیزی که بازی اورا مشخص وممتازمی‌ساخت، بینی‌کوفته وقیافهٔ خشم‌آلودوبیگناهی‌دزدانه‌ای بودکه باهمهٔگفته‌ها وحرکات او همراه بود.

آستروهیچکاك، کمال و سبك

حقیقت این است‌که درآثار بهترین بازیگران کمدی دههٔپس از ۱۹۳۰ ، فیلم ناطق به حصول تعادل میان عنصر صوتی و عنصر تصویری سینما نزدیکتر می‌شد. مقدار زیادی ازاین‌توفیق به طور غریزی به‌دست‌آمد ومقداری هم محصول حسن تصادف‌بود. اما از تراکم تجربیات‌کارگردانان وکارکنان‌فنی، مهارت محرز ومسلمی پدید آمد. و همانطورکه شیوهٔ کار مشخص جای تصادف را می‌گرفت،حیله‌های‌سینمایی نخستین سالهای فیلم ناطق به تدریج جای خود را به سبك دادند. مثلا با سلسله فیلمهای رقص و آواز فردآستر و جینجر راجرز که سالهای حوالی ۱۹۳۵ را به نور خود روشن کردند، یك شیوهٔ فیلمبرداری پدید آمد که با شیوهٔ پرتظاهر و نمایشی رقصهای باسبی بارکلی کاملا تفاوت داشت. بااین شیوه، وحدت موسیقی و فیلم کاملتر شد. فیلمهای فردآستر دلچسب بود. صحنه‌های رقص ، داستان را قطع نمی‌کردند؛ بلکه در واقع ادامه و دنبالهٔ داستان بودند. آستر وراجرز برای آن می‌رقصیدند که کلمات به تنهایی قادربه بیان احساسات آنها نبودند. در آغاز، مسئلهٔ شروع رقص بطور جامد وبیروح حل می‌شد؛ بدین ترتیب که بهانهٔ ناشیانه‌ای برای شروع آواز یا رقص می‌تراشیدند ـ مثلاضمن گفتگو به اسم آواز یا وجود آن درفیلم اشاره‌ای می‌کردند (« گوش بده، عزیزم، دارند آواز مارا می‌نوازند ! ») اما در فیلمهای آستر می‌گذاشتند که موسیقی بی‌هیچ توجیه و توضیحی از آنسوی گفتگو

وارد فیلم شود. آستروراجرزباآهنگ موسیقی شروع به‌رقص‌می‌کردند. بدین ترتیب مسئلهٔ شروع رقص‌و آواز حل می‌شد. پیداست که در چنین صحنه‌هایی برای دوربین پرحرکت ورقاصه‌های خوش ادای بارکلی‌محلی نبود. بااین‌حال رقصهای فردآستر مانند رقصهای بارکلی جزء به‌جزء برای دوربین فیلمبرداری‌ساخته شده بود. رقصهای آستر را برصحنهٔ تئاتر نمی‌شد اجرا کرد، نه ازلحاظ حیله های عکاسی و زاویه های دوربین، بلکه ازاین جهت‌که دراین‌رقصها ازاین خاصیت ذاتی دوربین استفاده می‌شد که می‌تواند صحنه‌ای بسیار وسیع را دربر بگیرد، یا هنگامی که رقاصان به جلو می‌روند، به عقب حرکت کند، یا از جایی به‌جای دیگر بپرد.

در صحنه های رقص فیلم «فصل سوینگ» Swing Time (۱۹۳۶) نمونه های فراوانی ازتطبیق حرکات دوربین با حرکات رقص دیده می‌شود. یك‌جا، آستر به همراهی یك گیتار و یك طبل به‌تنهایی می‌رقصد. دوربین خیلی به او نزدیك است. ناگهان آستر می‌ایستد و باحالت خلسه آمیزی دستهای خود را باز می‌کند و رقاصگان رقص را ادامه می‌دهند وازهردوسوی او می‌گذرند. دوربین به طرف بالا وعقب حرکت می‌کند و صحنه را گسترش می‌دهد، و ارکستر به صدای هرچه قویتر موسیقی می‌نوازد. این تطابق حرکات دوربین ورقص وموسیقی لحظه‌ای پدید می‌آورد که برای چشم وگوش هردو لذت بخش است. در همین فصل ازاین‌فیلم صحنهٔ شگفتی ازبازی باسایه دیده می‌شود. نخست سه سایه از فرد آستر به همراه او می‌رقصند و سپس سایه نقش مقابل او را به عهده می‌گیرند. اما گرچه دررقصهای فردآستر غالباً این‌قبیل حیله‌ها دیده می‌شد، طرز استفادهٔ اوازدوبین غالباً ساده بود. فردآستر پس از چندین فیلم نخستین خود، علاوه بررهبری رقص کارگردانی را نیز به‌عهده گرفت وغالباً دراین کارتوفیق فراوان به‌دست می‌آورد. وی دوربین را هرچه بیشتر وارد صحنه می‌کرد و صحنه را طوری تنظیم می‌کرد که برای رقص تنهای خودش جای مناسبی فراهم گردد، و دوربین را عقب می‌کشید تاصحنهٔ رقص دسته جمعی را به طور وسیع نشان دهد؛ وباحرکات آزاد دوربین همیشه جریان رقص را تعقیب می‌کرد. دوربین درحرکات خود زیاده روی نمی‌کرد، بلکه وظیفهٔ خود را

به طرز زیبایی انجام می‌داد. بدین ترتیب برای نخستین بار میان دوربین وتصویر وصدا تعادل پدید آمد؛ واین تعادل راز هنر فیلم ناطق است.

مطلبی که ازتماشای زیبایی و لطافت فیلمهای فردآستر آشکار می‌شود، نزدیك بودن دورهٔ کمال و پختگی فیلمسازان امریکایی است. پس از دورهٔ افراط در بـه کار بردن صدا، دورهٔ تفریط فـرا رسید و فیلمسازان درتکیه‌کردن برعنصر تصویری فیلم زیاده‌روی کردند. اما دراواسط دههٔ چهارم حـد اعتدالی به دست آمد. کارگردانان دیگر از صدا نترسیدند و حتی نکوشیدند کـه یك گفتگوی طـولانی را درپس رگباری از صحنه‌ی مصنوعی پنهان کنند. نـویسندگان مـاهـر، از مدتها پیش‌تفاوت میان گفتگوی تئاتری وگفتگوی سینمایی را دریافته بودند. گروه کثیری ازفیلمبرداران ورزیده‌که بسیاری ازآنها ـ مانند جمیزوانگ هو Jimes Wong Howe و کارل فرویند Karl Freund و آرتور ادسون Arthur Edeson، از دورهٔ صامت نیز تجربهٔ فراوان داشتند ـ برای برگرداندن این گفتگوها بـه شکل تصاویرجالب‌کاملا آماده بودند. متخصصان صدا وکارکنان فنی درظرف پنج سال وسایل فراوانی دراختیار فیلمسازان گذاشته بودند کـه باهمهٔ پیچیدگی بسیار به‌کارمی‌آمد واجازه می‌دادکه کارگردان درهر نکته‌ای برکار خود تسلط داشته باشد. صدا برداران حاضر بودندکه کارگردان هرصدایی بخواهد برای‌او حاضرکنند. چنانکه قاعدهٔکلی است، شاهکار به ندرت ودیر به دیر پدید می‌آمد؛ اما دورهٔ آزمایش به سرآمده و دورهٔ کمال وبلوغ فرا رسیده بود.

یکی از نخستین کارگردانهایی که درزمینهٔ فیلمهای دراماتیك به‌این‌کمال رسیدآلفرد هیچکاك کارگردان انگلیسی بود، که نخستین فیلمهای هیجان انگیز او از سال ۱۹۳۵ بر پردهٔ سینماهای امریکا ظاهر شدند. شـاید بدین علت کـه در این گونه فیلمهـا همیشـه بر تصاویر تکان دهنده و شگفت‌انگیز تکیه می‌شـده است، در تعیین ارزش کارهای هیچکاك کوتاهی شده باشد. کار او منحصر به‌این نبودکه داستانهای خودرا باسایه روشنهای تند عکسبرداری کند تا بدین وسیله درتماشاگران ترس ازوقایع ناگهانی را پدید آورد؛ وی ازاین حد قدم را بسی فراترنهاد. همچنین باید افزودکه درزمینهٔ صدانیز تنهااختراع

صداهای شگفت انگیز وناراحت کننده همهٔ کار او را تشکیل نمی‌دهد (هرچند برخی ازاین صداها مانند صدای جیغ‌زن‌که باصدای‌لکوموتیو مخلوط می‌شود درفیلم «سی ونه پله» The 39 Steps دراین‌گونه فیلمها صورت کلاسیك پیدا کرده است).

برای شناختن ارزش‌کار هیچکاك،کافی است‌که انسان چندصفحهٔ اول‌کتاب «سی‌ونه پله» اثر جان بوکان John Buchan را بخواند و آن را با برداشت سینمایی هیچکاك قیاس کند. در ابتدای داستان، نویسنده سرگردانی قهرمان خود را درلندن توصیف می‌کند؛ قهرمان داستان در ویترین‌مغازه‌هانگاه می‌کند، درعرق فروشیها توقف می‌کند، وارد تماشاخانه می‌شود؛ اما هیچکاك ازهمهٔ این توصیفها فقط چیزی را که بیش ازهمه قابل ترجمه به زبان سینمایی است انتخاب می‌کند، حال آنکه درکتاب فقط باجملهٔ کوتاهی به‌آن اشاره شده است. هیچکاك فیلم را با صحنهٔ تئاتر واریته‌ای شروع می‌کند که درآن صحنه برای گوش و چشم هردو مواد فراوان وجود دارد ؛ و در پایان هیجان ـ انگیز فیلم نیز باز صحنه را به همین جا باز می‌گرداند. در سرتا سر فیلم، حوادثی که می‌بینیم چیزهایی است که هیچکاك ازداستان استنباط کرده است ، نه اینکه صحنه های داستان را عیناً فیلمبرداری کرده باشد. هیچکاك که سناریوی فیلمهایش را خودش تهیه می‌کند، ترجیح می‌دهد که یك اندیشه را هستهٔ کار خود قرار دهد ودر اطراف آن داستانی به زبان سینمایی بناکند؛ نه‌آنکه پای بند ساختمان رمان یا داستان اصلی باشد. هیچکاك درهریك ازفیلمهایش حیلهٔ خاصی به کار می‌برد که خودش آن‌را «ماگوفین» (magguffin) می‌نامد؛ وآن عبارتست ازیك‌نکتهٔ صوتی یاتصویری که درسراسرفیلم تکرار می‌شود ـ مانند تکه‌ای ازیك آهنگ موسیقی، یا مردی‌که چشمش می‌پرد، یایك بمب ساعتی‌که تیك‌تیك می‌کند.

« ماگوفین » فیلم «سی ونه پله » مردی است که یك انگشت کم دارد. این مرد که مهمترین فرد یك دستهٔ جاسوسی است، ساخته وپرداخته خود هیچکاك است ودرداستان اصلی چنین‌کسی وجود ندارد.

چیزی‌که به آثارقوی هیچکاك ـ مانند «سی‌ونه پله» (۱۹۳۵) و «مأمور مخفی» The Secret Agent (۱۹۳۵) و «زن تنها»

The Woman Alone (۱۹۳۶) و «دختر جوان بود» ـ The Girl Was Young (۱۹۳۷) و «خانم ناپدید می‌شود» The Lady Vanishes (۱۹۳۸) ـ گیرایی می‌بخشد این است‌که وی صحنه‌های پرهیجان‌را مخصوصاً به‌اختصارمی‌پروراند. زنی تلوتلوخوران به سوی دوربین می‌آید، و همینکه می‌افتد، دستهٔ خنجری را می‌بینیم که درپشت اوفرو رفته است. پسری ندانسته یك بمب ساعتی را باخود درشهرلندن می‌گرداند؛ اورا می‌بینیم‌که سوار اتوبوس می‌شود، وسپس، درنمای دور، اتوبوس را می‌بینیم که منفجر می‌گردد. در فیلم « خانم ناپدید می‌شود» صحنهٔ ربوده شدن پیرزن را نمی‌بینیم؛ فقط می‌دانیم‌که ناگهان زن ترشروی وحشتناکی درجای او درکوپهٔ قطار نشسته است و ادعا می‌کند که «خانم فردی» است. در «زن تنها» هنگامی که سیلویاسیدنی Sylvia Sidney می‌خواهد در سالن تاریك سینما شوهرش را بکشد، این صدای شوم از فیلم قلمی والت‌دیزنی تکرار می‌شود: «کاك رابین راکی کشت؟» درلحظه های بسیار حساس فیلمهای هیچکاك نوعی ظریف‌کاری ـ صوتی یا تصویری ـ وجود داشت که به ـ زودی مقام اورا نه فقط به عنوان کارگردان فیلمهای هیجان‌انگیز بلکه به عنوان استاد فیلم ناطق، تثبیت کرد. فیلمهای او که دراواخر دههٔ چهارم خریداران مشتاق داشت ، ناچار به امضا شدن قراردادی میان هیچکاك وهالیوود منجر شد. هرچند اکنون به اعتراف خودش سرگرم تهیهٔ «فیلمهای تجارتی» است، کمتر کارگردانی از حیث ظرافت و پاکیزگی کار به پای او می‌رسد.

سناریو وستارگان

بی شك‌بزرگترین مشکلی که کارگردانها در اواسط دههٔچهارم باآن روبه‌رو بودند این بود که بازیگران گفتگو را روی پردهٔ سینما به طور روان و زیبا اجرا کنند. مردم آشکارا از فیلمهای «صد درصد ناطق» خسته شده بودند؛ منتقدان به این فیلمها حمله می‌کردند ، چون صدا دیگر تازگی را از دست داده بود. تماشاگران از فیلمهای بیحرکت وپر حرف خسته بودند. هرچند لوبیچ و مامولیان وکلر با

کم کردن گفتگو مشکل را برای خود برطرف کرده بودند، بیشتر فیلمها همچنان از گفتگوهای دراز و خسته کننده‌ای تشکیل می‌شد که یکراست از صحنهٔ تئاتر به‌پردهٔ سینما آمده بود؛ یا ـ بدتر از آن ـ به دست نمایشنامه نویسان تئاتر برای سینما نوشته شده بود . بسیار اتفاق می‌افتد که نویسندگان وکارگردانها می‌کوشند نوعی حرکت در فیلم پدید آورند؛ بدین ترتیب که یك صحنهٔ گفتگوی طولانی را به قطعات کوتاه تقسیم می‌کردند. گفتگو ممکن بود در تاکسی شروع شود ودر اتاق پذیرایی ادامه یابد وبه اتاق‌خواب بکشد. اما این‌وسیله غالباً باعث انحراف توجه تماشاگران از کلمات می‌شد و به ایجاد احساس سینمایی هیچ کمکی نمی‌کرد. پیدا بود که باید راه دیگری پیدا کرد.

اما پیش از آنکه راه دیگری پیدا شود، لازم بود که خود گفتگو اساساً تغییر کند. سناریو نویسان ـ خواه از تئاتر آمده‌بودند و خواه از رادیو وخواه از دورهٔ فیلم صامت ـ می‌بایست یك زبان سینمایی حقیقی کشف کنند که زندگی وگیرایی خاص خود را داشته باشد. این زبان در وحلهٔ اول می‌بایست بیش از آنچه صحنهٔ تئاتریا سطور کتاب ایجاب می‌کند به زبان عادی و روزمره نزدیك باشد . تآتر برای جبران محدودیت وبی حرکت بودن صحنه ، ایجاب می‌کند که زبان تاتری از حیث تشبیهات و استعارات لفظی غنی باشد. زبان تئاتری پر از توصیف وقایع خارج از صحنه است ؛ زیرا که دانستن شرح وقایعی که نشان‌دادن آنها امکان ندارد ، برای تماشاگران لازم است. همچنین این زبان با کاراکترها و انگیزه‌های درونی آنها بستگی فراوانی دارد و به‌همین سبب روی پردهٔ سینما سخت ساختگی جلوه می‌کند. به طور خلاصه، زبان تئاتر «تئاتری» است . فقط در صحنهٔ تئاتر، مثلا در نمایش «مرگ یك فروشنده» ـ Death of a Salesman یك کاراکتر می‌تواند بگوید: «هیچ‌کس نباید این آدم را ملامت کند. شما نمی‌فهمید. ویلی فروشنده بود ؛ و برای فروشنده زندگی اساس استواری ندارد. فروشنده با پیچ و مهره یا قانون یا دوا سروکار ندارد. آدمی است ویلان وسرگردان که‌زندگیش به‌تارمویی، به‌لبخندی بنداست . و همین که دیگر جواب لبخندش را

ندادند، دنیا روی سرش خراب می‌شود، آنوقت کلاهش کم‌کم چرکین می‌شود ودیگر کارش ساخته است. کسی نباید این آدم‌را ملامت کند فروشنده باید توی عالم خیال سیر کند. این جزو ذات اوست. » چنین کلماتی در صحنهٔ تئاتر گیرایی و زیبایی خاص خود را پدیدمی‌آورند؛ اما بر پردهٔ سینما که حرکات و سخنان به عالم واقع نزدیکتر است، این جملات ازهم می‌پاشند و احساس را پاك ازمیان مـی‌برند.

زبان‌کتاب نیز، مخصوصاً زبان رمان، برای فیلم مناسب‌نیست. (هرچند شواهد فراوانی‌هست‌که بسیاری از نویسندگان امروز درتنظیم گفتگوی کتاب خود تحت تأثیر فیلم قرار گرفته‌انـد.) هیچ کاراکـتر سینمایی را نمی‌توان مجاز دانست که مانند قهرمانان کتابها بـا آن همه طول و تفصیل سخن بگوید. و مسلم است که قطعات دور و دراز وپراکنده‌ای که نویسنده در اطراف موضوع کتاب خود می‌پروراند، و وغالباً از قسمتهای شیرین کتاب است، به هیچوجه قابل ترجمه به‌زبان سینمایی‌نیست. هنگامی‌که بودشولبرگ Budd Schulberg ترتیب متداول را وارونه کرد و سناریویی را که برای فیلم « در بارانداز » On the Waterfront (۱۹۵۴) نوشته بود، به صـورت رمان درآورد، غرضش این بود که مطالب و معانی خاصی را کـه از زبان کاراکترهای خشن و بی سواد فیلم ـ که برای سینما بسیار زنده ساخته شده بودند ـ قابل بیان نبود، بسط و پرورش دهد.

سناریو نویسان می‌بـایست گفتگویی ابداع کنند که هم غنی‌و رنگین وشیرین و برنده باشد وهم پیراسته ازهرگونه حشو و زوائـد. می‌بایست بیاموزند که چه باید گفت وچه چیزهایی‌را می‌توان ناگفته گذاشت ـ گفتن‌چه چیزهایی را می‌توان به دوربین وکارگردان وبازیگر واگذار کرد. برای‌مثال قطعه‌ای ازسناریوی بسیارممتازی را که‌دودلی نیکولس ـ Dudley Nichols برای فیلم « خبرچین » ـ The Informer (۱۹۳۵) نوشته‌است،ونمونه‌ای‌از زبان موجز سینماست، دراینجـا نقل می‌کنیم:

«دالان کلیسا : گیپو بـا قدمهـای آهستـه و خشـك (مانند نمای‌پیش) وارد می‌شود. دستهایش شل‌وول آویخته

است. با نگاه خیره‌ای ظـرف آب مقدس را مـی‌بیند و دستش را در آن فرو می‌برد و می‌کوشد که روی خـود صلیب رسم کند؛ اما دستش یك خروار سنگینی می‌کند و نمی‌تواند. با حرکت خشکی می‌چرخد و تلوتلو خوران‌از در کلیسا داخل می‌شود. سپس اورا درفضای نیمه تاریك‌و اسرار آمیز کلیسا می‌بینیم که تلوتلو می‌خورد. می‌کوشد بفهمد که در کجاست . آنگاه آدمی را می‌بیند که لبـاس سیاه به تن دارد و تنها درآنسوی تالار زانو زده است . با همان قدمهای خشك و آهسته خود را به جلو می‌کشاند و سرانجام به شخص زانو زده می‌رسد. این شخص خانم مك فیلیپ‌است که برای پسر مرده‌اش دعا می‌کند.گیپو خونی را که در دهان دارد فرو می‌دهد و در برابر خانـم مـك فیلیپ می‌ایستد و با صدای آهسته و گـرفتـه‌ای حـرف می‌زند.

گیپو: خانم مك فیلیپ من بودم که پسر شمارا لو دادم. مرا ببخشید.

خانم‌مك فیلیپ: (اشك روی‌چهرهٔ مهربانش جاری‌است) بخشیدمت، گیپو، نوخودت نمی‌دانستی چکار می‌کنی.»

در این قطعه از سناریو، برای دوربین و کارگردان وبازیگرو دکورساز و صدا بردار همه ، کار وجود دارد . سناریو حالت و فضا و گفتگو و عناصر اصلی حرکت صحنه را معین می‌کند. اما وظیفه‌ای‌که برای جان فورد John Ford ، کارگردان فیلم، باقی مانده بودابن بود که وضع نوری‌را که ازچراغ خیابان و از پشت سر گیپو هنگامی که‌وارد کلیسا می‌شود می‌تابد ، معلوم‌سازد؛ و با دوربین‌حرکات سنگین اورا دنبال کند و دوربین را درابتدای تالار قرار دهد، تا هم سنگینی گیپو را خوب نشان دهد و هم خالی بودن تالار کلیسا را؛ و هنگام رد و بدل شدن چند کلمه گفتگو، دوربین را نزدیك خانم مك‌فیلیپ قرار دهد؛ وسپس، لحظه‌ای بعد، دوربین را بالا ببرد و پشت صلیب کلیساقرار دهد، تا هنگامی که گیپو فریاد می‌زند «فرانکی‌ام فرانکی!

مادرت مرا بخشید! » چنین به نظر آید که گیپو مستقیماً با عیسای روی صلیب سخن می‌گوید . خلاصه آنکه سناریوی فیلم مانند نوت موسیقی است. طرز رهبری رهبر ارکستر است که به نوتها جان می‌بخشد. برداشت کارگردان از سناریو اثر سینمایی را پدید می‌آورد و گفتگو را باحرکت درهم می‌آمیزد ومؤثرترین ترکیب این‌دوعنصررا صورت می‌دهد.

فیلم «خبرچین» امتیازات همکاری نویسنده و کارگردان قوی را نشان داد. از این همکاری فورد ونیکولس، فیلمهایی به‌یاد داشتنی پدیدآمد؛ مانند «نگهبان گمشده»The Lost Patrol(۱۹۳۴)، «خیش و ستارگان»The Plough and the Stars(۱۹۳۶)، «دلیجان» Stagecoach (۱۹۳۹) و «سفر دور و دراز به وطن» The Long Voyage Home (۱۹۴۰) یك جفت نویسنده و کارگردان برجستهٔ دیگر در دههٔ چهارم، رابرت ریسکین - Robert Riskin و فرانك کاپرا Frank Capra بودند . در فیلمهای کمدی بسیار پرفروش مانند «خانم یك روزه» Lady for a Day (۱۹۳۳) و «شبی روی داد» One Night It Happened (۱۹۳۴) و « آقای دیدز به‌شهر می‌رود»- Mr. Deeds Goes to Town (۱۹۳۶) و «نمی‌توانی باخودت ببری»-You Can't Take It With you(۱۹۳۸)و«آقای‌اسمیث‌به‌واشنگتن‌می‌رود» Mr. Smith Goes to Washington (۱۹۳۹)،فرانك کاپرا بابرداشتن نمای طولانی بدون کوچکترین تغییری در وضع دوربین ، نشان داد که به توانایی همکار خود در نوشتن گفتگوهایی که روی پرده بتواند به نیروی خود متکی باشد ، تا چه اندازه اعتماد دارد . مهارت خاص او در تجدید سرعت و شوخیهای دورهٔ صامت در فیلم ناطق نهفته بود. کاپرا ارتباط‌دقیق و ظریف گفتگو و دوربین‌رااحساس می‌کرد و درمی‌یافت که چه وقت قطع یا حرکت لازم است، وچه‌وقت کلمات به‌تنهایی‌می‌توانند بارصحنه را بردوش‌بگیرند. وی‌چنین‌استدلال می‌کرد که: اگر گفتگو خوبست، چرا آن‌را پنهان کنیم ؟ یکی از شیوه‌های مورد پسند او این بود که گفتگویی را با نمای دور شروع می‌کرد و سپس آهسته، به طوری که حرکت دوربین تقریباً احساس

نمی‌شد، به جلو حرکت می‌کرد تا آنکه فقط آن دونفری که باهم گفتگو می‌کردند در عکس قرار می‌گرفتند.. بدین ترتیب مثل این بود که تماشاگر به‌گفتگوی آن دو علاقه‌مند می‌شودوبی‌اختیار به‌طرف آنها می‌رود.

در فیلم «شبی روی داد» که چندین فصل آن تماماً دراتوبوس یا اتاق مهمانخانه می‌گذرد، کاپرا در قیافهٔ مسافران اتوبوس دقیق‌می‌شود و ستارگان فیلم خودرا به طور تقریباً اتفاقی در میان سایرقیافه‌ها و جامه‌دانها پیدا می‌کند، وبدین ترتیب به طرزی بسیار زیرکانه‌پرده را زنده نگاه می‌دارد. فقط هنگامی که گفتگو مهم است، هنگامی‌که کلمات برای پرورش جریان داستان اهمیت پیدا می‌کنند، کاپرا به گرفتن درشت نماهای‌چهرهٔ بازیگران می‌پردازد. اما این‌درشت نماها فقط وظیفه تأکید روی کلمات را بر عهده دارند. کاپرا می‌داند که چه وقت می‌تواند بر نوشتهٔ ریسکین تکیه کند وبدون حرکت از صحنه فیلمبرداری کند، وچه وقت می‌توان با دوربین متحرك و برش سریع دورهٔ صامت تأثیر کلمات را تقویت کرد. قدرت او درترکیب این دو شیوه، در فصل بسیار زیبایی نشان داده می‌شود: کلارك گیبل وکلودت کلبرتClaudette Colbert روی نرده‌ای کنار جاده نشسته‌اند و دربارهٔ بهترین طرز نگاه داشتن اتوموبیلها و سواری گرفتن از آنها، با یکدیگر گفتگو می‌کنند. کاپرا تمام این صحنه‌را بایك نما و بدون حرکت دادن دوربین برداشته است . اما هنگامی که گیبل به جاده می‌رود تا مهارت خود را در نگه داشتن اتوموبیلها نمایش دهد (وکلبرت ادعای خودرا دائر براینکه علامت دادن باپا بیش‌ازعلامت دادن‌با دست مؤثر است اثبات می‌کند) کاپرا با نماهای کوتاه ازحرکات دست وصورت که به طرز بسیار ماهرانه‌ای پیوند شده‌اند ، صحنه را تشکیل می‌دهد؛ ودرپایان این صحنه، یك نمای کوتاه از ران خانم کلبرت اتوموبیلی را جیغ کشان در جای خود میخکوب می‌کند.

کاپرا همچنین از جملهٔ نخستین کسانی بود که دریافت برای گفتگو نه تنها نثر موجز و زنده لازم است، بلکه بازیگران باید در ادای آن مهارت خاصی به دست آورند، و این شاید آخرین اصلاحی بود که کارگردانان سینما می‌بایست در فیلمهای ناطق بکنند. در دورهٔ

صامت کارگردانها می‌توانستند از قطعات جسته گریخته (مانند درشت نمایی ازبازیگر، نمایی از عکس‌العمل‌او، و نمایی ازچیزی که‌محتوی عاطفی صحنه را تقویت می‌کرد) ستارگانی بر روی پرده ایجاد کنندو غالباً هم چنین می‌کردند. اما با آمدن صدا، مقدار زیادی از این قبیل بازی «ترکیبی» از میان رفت. اکنون نه فقط بازیگران ناچار بودندکه مطالب‌خودرا به‌صدای بلند، بگویند، بلکه- چنانکه‌ال‌جانسون در «خوانندهٔ جاز» آشکارا نشان‌داد - خود حاشیهٔ صدا در تماشاگران آگاهی بسیاری نسبت به شخصیت اساسی بازیگران پدید آورد که‌نظیر آن در دورهٔ صامت‌هرگز نبود. دوربین ناطق چهره و صدا وحرکات و طبیعت بازیگررا در هم آمیخت و کیفیت گریزان وغیرقابل‌تعریفی پدید آورد که در کارخانه‌های فیلمسازی به عنوان « جاذبهٔ فروش» نامیده شد این چاشنیی بود که بازیگر به مهارت و استعداد خود در ایفای نقشی که برعهده داشت می‌افزود. اما مهمتر ازقدرت بازیگری، «خوش عکس» بودن ستارگان بود که کارگردان می‌توانست بر اساس آن کاراکتر بازیگر را بنا کند؛ و این کیفیتی بود که هرگاه‌درست از آن‌استفاده می‌شد، بر قدرت وحرکت فیلم می‌افزود وکارگردانهایی مانند فرانك کاپرا، جان فورد، جورج کوکر George Cukor ، و ویلیام وایلر Wyler، که در انتخاب ستارگان خوب مشهورشدند، راز کارشان در این بود که می‌دانستند چگونه بازیگران را بانقشهای آنهاجور کنند وچگونه از شخصیت آنهابرای حفظ قدرت فیلم‌استفاده کنند.

هنر فیلم ناطق

برای کسانی که دورهٔ فیلم صامت را تا حدی به‌وضوح به یاد می‌آورند، توجه به این نکته اندکی شگفت آور است که اکنون فیلم ناطق به اندازهٔ فیلم صامت عمر کرده است. با آنکه هنوز بیش از سی‌سال از عمر فیلم‌ناطق‌نگذشته است، به نظر می‌رسد که همیشه‌وجود داشته است؛ حال آنکه فیلم صامت در تاریکی و ابهام زمان گذشته فرو رفته و در شمار اشیای عتیقه درآمده است. فیلمهای ناطق در

ظرف یکی دو سال پس از ظهور خود، فیلمهای صامت را از میدان بیرون راندند. سرعت استقبال مردم ازاین گونه فیلمها، به‌زودی‌شدت مخالفتی را که ناقدان و زیبایی‌شناسان و حتی بسیاری از خود تهیه کنندگان فیلم نسبت به فیلم ناطق نشان می‌دادند از میان برد. چیز «نوظهور» سال ۱۹۲۹ در جای خود مستقر شد و از آن زمان تا کنون یك نسل تمام با دیدن فیلم ناطق پرورش یافته است بی آنکه فیلم صامت‌دیده باشد ـ مگر گاهی در تلویزیون یا برنامه‌های‌مخصوص «گذشتهٔ» سینما. امروز فیلم ناطق هم به اندازهٔ فیلم صامت عمرکرده وبه حد رشد و بلوغ رسیده است، وبه نظر می‌رسد که وقت آن شده است که این‌نوع فیلم را نیز برای‌خود یك زمینهٔ هنری خاص‌بشناسیم که از فیلم صامت سرچشمه گرفته، اما در راهی خاص خود پیش رفته و شیوه‌هایی خاص خود پدید آورده است.

به طور کلی، تکامل فیلم ناطق از فیلم صامت سریعتر بوده، اما تحولات آن مانند تحولات‌فیلم صامت مشخص و ناگهانی نبوده‌است. در جریان تکامل فیلم ناطق شخصیتهای کمتری دیده می‌شوندکه‌انسان بتواند بدانها اشاره کند و بگوید «این شخص آن کار را کرد،» یا «این آدم، آن راه را کشف کرد.» کارهای تحقیقی بزرگ در دورهٔ فیلم صامت صورت گرفته بود. شیوه‌های اساسی که فیلم ناطق براساس آنها ساخته شد ـ مانند موارد گوناگون استفاده از قطع، قدرت بیان دوربین، ایجاد روش بازیگری سینمایی ـ همهٔ اینها مدتها پیش از آنکه‌میکروفون به‌میدان بیایدکشف شده بود. صدا، کسی‌مانندگریفیث پدید نیاورد که مواد خام «دوربین» و «میکروفون» را بگیرد و از ترکیب آنها زمینهٔ تازه‌ای خلق کند. همچنین در دورهٔ ناطق چیزی ازقبیل سمبولیسم فرانسوی، برش روسی، تنظیم نور وحرکت دوربین آلمانی وجود ندارد. صدا، چنین سبکهای ملی مشخصی در فیلمسازی ایجاد نکرد. اما می‌توان گفت که مسائل فنی مشابهی تقریباً در یك زمان در همهٔ کشورهای تهیه‌کنندهٔ فیلم مطرح شد وراه حلهای بسیار همانندی برای آنها به دست آمد. نخست دورهٔ «تئاتر توی قوطی» پیش‌آمدکه با شدت تمام از صدا به خاطر صدا استفاده کردوپرده‌های سینماها را با تئاترهای فیلمبرداری شده و رقص وساز وآواز پرکرد.

سپس دورهٔ آزمایشگران آمد؛ دورهٔ مردانی که برضد دوربین بی‌حرکت وگفتگوی تئاتری طغیان کردند و خواستند که مقداری ازحرکت فیلم صامت را به فیلم ناطق باز گردانند، و کوشیدند که «حاشیهٔ صدا» را برای منظوری بزرگتر از نقل عین کلمات نمایشنامه مورد استفاده قرار دهند. از اواسط دههٔ چهارم تا کنون جستجوهای آهسته‌ومداومی برای یافتن حد اعتدال و نسبت ترکیب صدا و تصویر در جریان‌بوده است؛ و این جستجوها درهمه‌جا به پدید آمدن یك شکل سینمایی کلی و عمومی منجر گشته است که نه «تئاتر توی قوطی» است ؛ و نه‌ا ز نوع فیلمهایی که آلفرد هیچکاك یك وقت آنها را «ناطقهای صامت» نامید.

درحقیقت، فیلم ناطق ترکیبی ازچندین هنراست؛ وتئاترفقط یکی‌ازاجزای مرکبهٔ این زمینهٔ تازه است. دراواسط دههٔ چهارم ، نه تنها درفیلمها رقص وآواز، بلکه در فیلمهای جدی نیز موسیقی مقام مهمی یافته بود. هنگامی‌که آهنگهای ماکس‌استاینر Max Steiner برای فیلم « سمفونی شش میلیونی » A Symphony of Six Million (۱۹۳۲) که موضوع آن یك داستان احساساتی در بارهٔ زندگی درقسمت شرقی نیویورك بود ، با استقبال پرشور مردم روبه‌رو شد،موسیقی رفته رفته درسینما کسب حیثیت کرد. اما چیزی‌نگذشت که موسیقی‌را، خوب وبد، لازم وزائد، به‌هرفیلمی افزودند؛ زیرا که موسیقی «ارزش فروش» فیلم را بالا می‌برد. اما در سال ۱۹۳۵ در فیلمهایی مانند «خبرچین» اثرجان فورد، کوششهای جدی (هر چند خام)صورت گرفت تا موسیقی‌علاوه بر«ارزش فروش»«ارزش سینمایی» فیلم را نیزبالا برد. دراواخردههٔ چهارم،آهنگسازان برجسته‌ای مانند آرون کوپلند Aron Copland و جورج آنتیل Antheil و هانس آیسلر Hanhs Eisler به‌استودیوهای امریکا راه یافتند ودر استودیوهای اروپا کسانی چون آرتور بلیس Bliss و آرتور هونگر Honegger ودمیتری شوشتاکویچ Dmitri Shostakovich وسرگئی پروکویف Sergei Prokofieff به‌کارتسلط یافتن برفن نوشتن آهنگ برای فیلم و ارتقا دادن موسیقی فیلم به مقام هنر ، سرگرم بودند.

پیداست که پدیدآمدن نوار صدا، احتیاج به‌وجود نوارتصویری را که آفرینش هنری در آن به‌کار رفته باشد، از میان نبرد؛ اما از بسیاری جهات ماهیت این آفرینش هنری را دگرگون ساخت. نوارصدا لازم آورد که هیجانی‌که می‌توان به‌وسیلهٔ کلمات وگیرایی‌بازی بازیگران وتداومی‌که موسیقی‌به‌فیلم می‌دهد پدیدآورد، ازنقطهٔ نظرتازه‌ای مورد بررسی قرارگیرد. اورسون ولز Orson Welles، به‌واسطهٔ سابقه‌ای که در تئاتر ورادیو داشت، امکانات استفاده از قدرت حاشیهٔ صدا را با آگاهی‌کامل به‌کاربرد، نمایشهای بدیعی‌که وی ازروی‌آثارکلاسیك مانند « مکبث » Macbeth و « جولیوس سزار » Julius Caesar و «دکترفاوست» Dr. Faustus درتئاترهای نیویورك ترتیب می‌داد، درتماشاگران تأثیرفراوان‌داشت.صدای طبل وشیپورسحرآسا وفریادهای بیرون ازصحنه ، دراین نمایشها قلب تماشاگران را به‌تپش وامیداشت. نمایشهای رادیویی‌او نه‌تنها نمایش معروف «جنگ جهانها»- War of the Worlds ، بلکه نمایشهای پلیس هفتگی‌اونیز، ازفوت وفنهایی مانند انعکاس صدا، صافی صدا، ووصل کردن دوصحنه به‌وسیلهٔ موسیقی پربود؛ودرغالب این‌نمایشها خود ولزنقش گوینده‌را بازی می‌کرد. نقش گوینده- یعنی‌کسی‌که ازتمامی‌جریان داستان آگاه است وزمینهٔ داستان را می‌چیند و داستان را نقل می‌کند وگاهی دربارهٔ کاراکترهای داستان به شرح وتفسیرمی‌پردازد - درنمایشهای رادیویی معمول‌بود. اما درفیلم، صرف‌نظر ازفیلمهای خبری و مستند، برای مقدمه چینی و خاطرنشان کردن نام‌مکانها وتاریخها،به‌نوشتهٔ روی‌پرده‌اکتفا می‌شد، تاآنکه ولزشیوهٔ گفتار در فیلمهای « کین » Citizen Kane (۱۹۴۱) و «خانوادهٔ باشکوه‌امبرسون» The Magnificent Ambersons (۱۹۴۲) به‌کاربرد .

ازاین دوفیلم، «کین» همواره بیشترمورد توجه قرارگرفته‌است؛ اولا به‌واسطهٔ نشان دادن زندگی‌شخصی‌که دربارهٔ اوبحث وجدل فراوان پیش‌آمده است، وثانیاً به‌سبب ساختمان چهارپارهٔ خاص‌آن. مسلم‌است که این‌فیلم به‌نهایت درجه تازه‌جویانه بود. عکاسی‌بازاویهٔ باز - (Wide angle) تنظیم نورمؤثرکه غالباً قسمت بزرگی ازپرده را درتاریکی عمیق فرو می‌برد، دوربینی‌که مرتباً به دنبال مهمترین‌آدم ومهمترین

چیز، ومهمترین حرکت روی‌پرده می‌گشت، به‌این فیلم‌کیفیت تازه‌ای می‌بخشید. موسیقی این فیلم، که به وسیلهٔ برنارد هرمن Bernard Herrman سازندهٔ موسیقی غالب نمایشهای ولز تهیه شده بود، صرفاً فایدهٔ عملی‌داشت؛ بدین معنی‌که یا لحظه‌های هیجان انگیز را تقویت می‌کرد، یاصحنه‌ها را به‌هم می‌پیوست، یا برای انتقال از یك صحنه به صحنهٔ دیگربه‌کار می‌رفت؛ وبه هرحال هرگز به‌طور مستقل از تصاویر شنیده نمی‌شد. اما فیلم «کین» به‌علت زیاده روی درتازه‌جویی معیوب بود. نماها غالباً فقط به خاطر اینکه از زاویه‌های تازه برداشته شده بودند در این فیلم به‌کار رفته بودند؛ بسیاری از صحنه‌ها بدون دلیل منطقی‌درفضای نیمه تاریك بازی شده بود. داستان آن مکرر از جایی به‌جای دیگر و ازآدمی به‌آدم دیگرمی‌پرید. «توجیه» نهایی داستان، نسبت به‌آن همه فوت وفنی که دربیان داستان به‌کار رفته بود ، زیاد سطحی‌بود.«کین» فیلمی‌جسورانه وگیرا بود،اما درعین حال‌درپروراندن کاراکترها بیش ازاندازه عینی وروشنفکرانه بود. این فیلم‌تماشاگران خودرا به‌شگفت می‌آورد، امابه‌ندرت‌آنها را متأثر می‌کرد.کارخانه‌ای که ولز برای آن‌کار می‌کرد، به ولز دستور داد که درفیلم بعدی خود کمتر درپی تازه‌جویی باشد. فیلم «خانوادهٔ باشکوه امبرسون» هرچند ممکن است عادی‌تراز «کین» به نظرآید، در حقیقت بسیار بیشتر از «کین» درآن‌ابداع‌واختراع به‌کاررفته است. چیزی که هست،ابداعات این فیلم ظریف‌تروسینمایی‌تراست.

بدبختانه نمی‌توان دربارهٔ «خانوادهٔ باشکوه امبرسون»به‌عنوان یك فیلم کامل بحث کرد. زمانی که این فیلم از روی آن ساخته شد، تحقیق زیرکانه‌ای بود دربارهٔ یك خانوادهٔ «درجه اول» غرب وسطای امریکا که براثرظهورکارخانه‌داران در حدود سال ۱۹۱۰ ، تجزیه می‌شود؛ ولز با توجه به‌کاراکترها وزمینهٔاجتماعی آنها، آن‌را به صورت فیلم درآورده بود. اما به‌علت‌تیرگی‌روابط ولزباسران‌کارخانهٔ «آرکه‌او» RKO، اندکی‌پس ازتمام شدن‌کار فیلمبرداری وهنگامی که فیلم هنوز دردست پیوندگران بودند، آن را ازاختیار ولزخارج کردند. کارخانه، فیلم را ازآنچه ولزپیش‌بینی کرده بود کوتاه‌تر کرد تا بیشتر«صورت بازار» داشته باشد . به‌واسطهٔ بریدن داستان ، مقداری از نماهایی که

به‌منظور آماده کردن تماشاگران برای پذیرفتن تغییراتی در آدمها رخ می‌دهد، وهمچنین مقداری ازنماهایی‌که دگرگون شدن شهر را نمایش می‌داد، از میان رفت. آنچه ازاین نماها برجای مانده است، بدین سبب که ازلحاظ بیان مطلب و تداوم فیلم اجتناب ناپذیربود، برجای مانده است. معهذا، همین مقدار نیز برای نشان دادن نیت ولز وشیوهٔ کار او کفایت می‌کند .

این فیلم با فصلی‌برای معرفی زمان داستان وآدمهای اصلی آن آغاز می‌شود. همراه با گفتار زیرکانهٔ ولز، ما با عادات ورسوم و طرز زندگی یك شهرکوچك درآغاز قرن‌آشنا می‌شویم این صحنه‌ها تقریباً به شکل‌کاریکاتوری ساخته شده‌اند. گفتارولز از«زیباترین رسوم‌ازمیان رفته ـ سرناد » نام می‌برد، و ما می‌بینیم که یوجین مورگان نیمه مست (جوزف‌کاتن Joseph Cotten) با گروهی نوازنده برای ایزابل امبرسون (دولورس کاستلو Dolores Costello) سرنا می نوازد وبعد ناشیانه روی سازخود می‌افتد. سپس ولزاز کلاههای «لوله‌بخاری» که در آن زمـان مد بود نام می‌برد. وما می‌بینیم کـه یك خواستگار دیگر،ویلبرمینی‌فر، آن کلاه را به سردارد وبا ایزابل در دریاچهٔ آرامی قایقرانی‌می‌کند. لحظه‌ای بعد ازگفتارفیلم می‌فهمیم که ایزابلا می‌خواهد باویلبرازدواج کند، هرچند یوجین را دوست می‌دارد. بدین ترتیب، درظرف سه‌دقیقه فیلم، زمینهٔ داستان وآدمها معرفی‌شده‌اند ووضع آدمها نیزبرای تماشاگران روشن شده است. این طریق مقدمه‌چینی کوتاه و مؤثر، به‌واسطه استفاده ازگفتار ممکن گشته است. ولز در چند جای فیلم برای آشنا ساختن تماشاگران به‌احوال درونی‌کاراکترها یا روشن کردن تغییرات اجتماعی، یابیان تحولات خود داستان ، ازشیوهٔ گفتار استفاده کرد .

دررادیو ولز شیوهٔ پیوند خاصی‌پدید آورده بود، بدین ترتیب که چندین صدارا که هرکدام جمله‌ای یا قسمتی ازجمله‌ای را ادا می‌کردند، به‌هم پیوند می‌کرد. وی همین شیوه را درسینما نیزبه‌کار برد، یعنی‌درشت‌نمای چندین شخص‌را برزمینهٔ خالی‌درحال حرف‌زدن به هم پیوند می‌کرد. ازمجموع اینها، تأثیری که پدید می‌آمد مانند این بود که یك شهرتمام درحال‌حرف زدن است ـ وهمچنین بدین‌ترتیب معلوم

می‌شد که‌آن شهر دربارهٔ چه چیزی‌حرف می‌زند. ولز حتی شیوه‌های متداول گفتگو نویسی را دگرگون ساخت تا صحنه‌های فیلمهای خود را زنده‌تر و واقعی‌تر جلوه دهد . مدتهاست کـه یکی از قراردادهای تئاتر ـ و اکنون سینما ـ این است که اجازه دهند یك نفرحرف خود را تمام کند و سپس دیگری جواب بدهد. اما گفتگوی واقعی ، البته کمتربه‌این شکل صورت می‌گیرد. یك نفرحرف می‌زند، وغالباً قبل‌از آنکه حرف‌خودرا تمام کرده باشد، دیگری کلام او را قطع می‌کند و عقیدهٔ خود را بیان می‌دارد . در یك اتاق پرازآدم ، هیچ‌کس منتظر نمی‌شود تایکی‌حرف خودرا تمام کند وسپس نوبت به او برسد؛ بلکه چندین گفتگو با هم جریان پیدا می‌کنند وقبل از پـایان یك حرف، حرف‌دیگرشروع‌می‌شود وگاه‌یك گفتگو،گفتگوهای‌دیگرراتحت‌الشعاع قرار می‌دهد. ولز ابتدا کوشید که این شیوه را در رادیو به‌کار برد، وسپس متوجه شد که این شیوه درسینما ازرادیو هم مؤثرتراست؛زیرا که درسینما منبع صدا همیشه قابل دیدن است. ولز درفیلم «کین» هم تاحدی با این شیوه طبع‌آزمایی کرده بود ـ مثلا درفصل دعواهای سر سفرهٔ ناشتایی‌که بانماهای کوتاه وپشت سرهم نشان می‌دهد کـه چگونه اختلاف میان کین وزنش رفته رفته بالا می‌گیرد. اما درفیلم «خانوادهٔ باشکوه امبرسون،»این شیوه به‌صورت یکی‌ازعناصرمهم تشکیل دهندهٔ واقعیت صحنه‌ها وآدمهای ولز درآمده است . صحنهٔ خداحافظی پس‌از مجلس رقص بزرگ درکاخ امبرسون ، صدای بحث ومجادله‌خسته‌واری که هنگام‌آماده شدن خانوادهٔ امبرسون برای رفتن به‌خوابگـاه شنیده می‌شود، صدای شادی خانواده‌ای که درهوای برفی‌بیرون می‌روند، همهٔ اینها به‌واسطهٔ شیوهٔ طبیعی ولزدر به‌کار بردن صداها به صورت زنده و گیرایی درمی‌آیند. ولزبرای به‌دست آوردن این‌حالت طبیعی ازبـازی بازیگران خود،گاهی دچارافراط می‌شد. مثلاً اگنس مورهد Agnes Moorehead را وادار می‌کرد صحنهٔ طولانی پرهیجان نقش خود را آنقدر تکرار کند که در واقع ازحالت طبیعی خارج شود؛ و در نتیجه آنچه دوربین فیلمبرداری ضبط می‌کرد دیگربازی یك بازیگر نبود، بلکه تصویرزنی‌بود که حقیقتاً درآستانهٔ جنون قرارداشت.

درمورد طرزبه‌کاربردن دوربین، ولزبیشترمقلد بود تا مبدع

اما مراجع او بهترین مراجع بودند. درصحنهٔ طولانی کالسکه رانی در خیابانهای شهر، ولز در شیشه‌های براق مغازه‌های خیابان ، تصویر ساختمانها وآدمهایی‌را که درآن سوی خیابان هستند ، نشان می‌دهد. بدین ترتیب وی‌نمای عجیبی‌پدید آورده است که سه بعدی بودن شهر واقعی‌را روی پردهٔ دوبعدی به‌خوبی‌مجسم می‌سازد. هنگام طراحی این نما، گویی‌فون اشتروهایم بالای سرولز ایستاده بوده است. آمیزشهای طولانی‌نماهای این فیلم، فون اشترن برگ را به‌خاطرمی‌آورد. دراین فیلم حتی نمایی دیده می‌شود که بوسیلهٔ دایره‌ای که آهسته کوچك می‌شود از روی پرده محو می‌گردد ؛ و این نما نشان‌دهندهٔ آشنایی سازندهٔ فیلم با کارهای گریفیث است . و لزطرز استفادهٔ کاملا بدیع خود را از عامل صدا ، و طرزکار آفرینندهٔ خود را با دوربین ، به‌هم آمیخت و از مجموع آنها سبك سینمایی‌گیرایی پدیدآورد که به‌واسطهٔ واقعیت وایجاز واصالت‌خود ممتازبود. اگر«خانوادهٔ باشکوه امبرسون» را امروز تماشا کنیم، مؤثرتر از روزی که ازکاردرآمد به نظرخواهد رسید. علت این است که بسیاری از شیوه‌هایی که نخستین بار در این فیلم به‌کار رفته بود، به‌تدریج در هنرسینما متداول شده و مقداری از غرابت آن‌راکاسته است. از طرفی گذشت زمان نیز جنبهٔ روشنفکرانهٔ آن‌را که درسال ۱۹۴۲ باعث رمیدن تماشاگران می‌شد، تاحدی تعدیل کرده است. هرچند که این فیلم نیز مانند «طمع» اثرفون اشتروهایم نسبت به‌آنچه‌کارگردان درنظرداشته است شیربی‌یال ودم واشکمی بیش نیست، امروزجنبهٔ هنری‌آن ازروزنخست آشکارتراست.

آثاری که ولزبعدها پدیدآورد ، هرگزدرحدی که ازاو انتظار می‌رفت نبود، اما بسیاری ازراههایی‌که وی در اوایل دههٔ پنجم‌آزمود، مانند استفاده از گفتار، عکاسی با سایه روشن عمیق، گفتگوی طبیعی، وموسیقی عملی،اکنون دراستودیوها درشمار اصول بدیهی‌درآمده است. فیلمبرداران ، پیوندگران، آهنگسازان ، وحتی تهیه کنندگانی‌که با ولزکار می‌کردند شیوه‌های اورا فرا می‌گرفتند ودرفیلمهای بعدی‌خود به‌کار می‌بردند. ولز به‌عنوان کارگردان، اکنون دیگرمقام مهمی‌درهنر سینما ندارد ، اما تأثیر او ازطریق کسانی‌که زیردست اوتعلیم یافتند، همچنان ادامه دارد.

با پدید آمدن «کین» و «خانوادهٔ با شکوه امبرسون»، کاوش مداوم امکانات میکروفون و دوربین که از مشخصات بهترین فیلمهای دههٔ چهارم بود، به‌پایان رسید. دورهٔ نخستین فیلم صامت خاتمه یافت. در مدتی، کمی بیش از ده سال، کارگردانان در همه جا در کار خود تسلطی به دست آوردند که آنها را در ایجاد اثری که می‌خواستند در فیلم خود پدید آورند، آزاد می‌ساخت. چیزی نگذشت که در آثار کسانی چون ویتوریو دسیکا Vitorio De Sica و دیوید لین David Lean و جان هیوستون John Huston و الیا کازان Elia Kazan بلوغ هنر سینما نمودار شد. وچون آثار این هنرمندان درسراسر جهان مورد استقبال قرارگرفته‌است وطرز کار آنها درفکر و کار فیلمسازان سراسر جهان تأثیر کرده است، قوا و امکانات آفرینش هنرفیلم را باید درشیوه‌های شخصی این هنرمندان جستجو کرد.

مثلاجان‌فورد یکی‌از کهنه‌کاران حقیقی عالم سینماست که هنوز هم‌کار می‌کند وفیلم می‌سازد. نه‌تنها فیلمهای ناطق او، بلکه فیلمهای سینماسکوپ او نشاندهندهٔ تجربهٔ فراوان او است. در این فیلمها تداوم تصویری شیوهٔ پیوند فیلمهای ثابت با غریزه‌ای بسیارقوی برای تشخیص اینکه هرنمایی چه مطلبی را تا چه‌اندازه باید بیان کند، به هم آمیخته است. او به قدری از نتیجهٔ کار خود اطمینان دارد که پیوند گرانش مدعی‌هستندکه جان‌فورد برش فیلم را هنگام فیلمبرداری صورت میدهد و پیوندگران کاری ندارند جز اینکه قطعات برداشته شده را به هم بچسبانند. قطعات فیلم او،که معمولا ازقطعات سایرکارگردانان‌کوتاهتر است، با دقت شگفت‌انگیزی از یك نقطه به نقطهٔ دیگرحرکت می‌کنند و همواره کنجکاوی‌طبیعی تماشاگران را پیش‌بینی می‌کنند. نمونهٔ این امر در صحنهٔ فراموش‌نشدنی زدوخورد در فیلم «آقای لینکلن جوان» Young Mr. Lincoln (۱۹۳۹) دیده می‌شود. این زد وخورد شب درجنگلی صورت می‌گیرد. قدری دورتر مردمی‌که برای برگزاری جشن چهارم ژوئیه به پیك‌نیك آمده‌اند، مشغول پایکوبی هستند. در ابتدا زدوخورد به سختی دیده می‌شود؛ بلکه بیشتری صدای آن به گوش می‌رسد که لابلای درختان و بوته‌ها و در میان تاریکی جریان دارد. چند زنی به‌طرف صحنهٔ زدوخورد می‌دوند، وما چهرهٔ وحشت‌زدهٔ

آنها را می‌بینیم. ماه از پس ابرها بیرون می‌آید و ما هم مانند آن زنان زدوخورد را از نزدیك می‌بینیم؛ زدوخورد شدید و مرگباری‌است. ماه پشت ابر ناپدید می‌شود، وما صدای دررفتن طپانچه‌ای را می‌شنویم. هنگامی که نور ماه بازمی‌تابد، ما در کنار صحنه قرار داریم. مردی در حال مرگ دست‌وپا می‌زند، و توده‌ای دود به سوی آسمان بالا می‌رود، و پسربچه‌ای مادرش را صدا می‌کند. در تمامی این صحنه، برش فیلم و محل دوربین هردو به وسیلهٔ خود موضوع و جریان هیجان آن، و استادی فورد در تشخیص اینکه تماشاگران در هرلحظه چه‌چیز را می‌خواهند ببینند، تعیین شده است. فورد هرگز نمی‌خواهد که تماشاگران را ناگهان تکان دهد یا اثر شگفتی یا هیجان ساختگی در آنها پدید آورد. فیلمهای او نشاندهندهٔ بهترین برش منطقی است ـ برش دقیق، غیرمخل، و مطمئن.

از طرف دیگر دیویدلین، کارگردان انگلیسی، برای ایجاد بهترین‌لحظات‌فیلمهای‌خود،غالباً به‌شیوه‌های‌برش تکیه‌می‌کند. دیویدلین ابتدا فیلمبردار و پیوندگر بوده است، و تجربیات آن دوره هنر برش را به‌او آموخته است؛ وهنگام‌کارگردانی فیلمهایی‌چون «برخوردکوتاه» Brief Encounter (۱۹۴۵) « انتظارهای بزرگ » Great Expectations (۱۹۴۶)،«شکستن‌سدصوت»Breaking the Sound Barrier (۱۹۵۲)، و « تابستان » Summertime (۱۹۵۵) به کرات امکانات آفرینندگی هنر برش را نشان داده‌است. لحظهٔ بسیار خنده‌آور فیلم «تابستان»، یعنی هنگامی‌که کاترین‌هپبورن سکندری می‌خورد و توی خندق می‌افتد، نشاندهندهٔ یکی ازپاکیزه ـ ترین برشهایی است که از زمان ظهور صوت تا کنون در سینما دیده شده است. شاید معروفترین برش در تمامی دورهٔ فیلم صامت، قسمتی از صحنهٔ گورستان در فیلم «انتظارهای بزرگ» است، یعنی هنگامی که فیلم از چهرهٔ بچگانهٔ «پیپ» Pip به چهرهٔ وحشتناك « ماگویچ » Magwitch منتقل‌می‌شود. پدیدارشدن ناگهانی «ماگویچ»، همانقدر که پیپ را می‌ترساند تماشاگران را نیز تکان می‌دهد ـ و این درست همان تأثیری است‌که لین می‌خواسته است پدید آورد. معاینهٔ دقیق این صحنه نشان می‌دهد که دوربین در حقیقت در حال حرکت است و دارد

از چهرهٔ پیپ دور می‌شود که ناگهان نما قطع می‌شود و لحظهٔ انتظار ناراحتی پدید می‌آورد که نمای بعد آن را کاملا توجیه می‌کند. این صحنه‌ایست که پدیدآوردن آن فقط از کسی ساخته است‌که هم ازقدرت دوربین آگاه و هم از امکانات برش باخبر باشد. دیویدلین قدرت‌این صحنه را نه فقط به وسیلهٔ ضربهٔ «موسیقی ترس» بلکه به وسیلهٔ زوزهٔ باد و جیرجیر درختان در آن گورستان تاریك هراس‌انگیز تشدید کرده است.

سرکارول رید Sir Carol Reed، هموطن دیویدلین، کارگردان «جداافتاده»[1] Odd Man Out (۱۹۴۷) و « بت‌افتاده » The Fallen Idol (۱۹۴۸)، «مردسوم» The Third Man (۱۹۴۹)، و «بندباز» Trapeze (۱۹۵۶) در اوایل دههٔ چهارم از تئاتر به سینما آمد و به زودی توانست قدرت خود را برای بیرون کشیدن بازی درخشان از بازیگران خود نشان دهد. نخستین فیلمهای اوازحیث سبك سخت تئاتری بود، امافیلم «قطارشبانه» The Night-Train(۱۹۳۹) نقطهٔ انعطافی در کار سرکارول‌رید بود . این فیلم، یك فیلم پرحادثه است که تا اندازهٔ زیادی به سبك آثارهیچکاك ساخته شده است. در این فیلم، سرکارول جنبهٔ تازه‌ای در دوربین کشف کرد.که‌عبارت بود ازایجاد هیجان با انتخاب زاویه‌های‌غیرمنتظره و «عکس‌بندی» (framing) و تغییر ناگهانی محل دوربین. مسلم است هنگامی که سرکارول فیلم «جدا افتاده» را ساخت ـ که داستان گیرا و غم‌انگیز مردی زخمی است که پلیس او را تعقیب می‌کند ـ دوربین در دست او مانند موم بوده است. فیلم باصحنهٔ دستبرد زدن به بانك شروع می‌شود؛ عکاسی فیلم به سبك فیلمهای مستند روشن و و مستقیم است. جیمزمیسون James Mason، رهبر یك دسته از انقلابیان ایرلندی ، در درگاه یك تیرکاری می‌خورد و دوستانش او را رها می‌کنند. در حالی‌که شمع زندگیش رفته‌رفته فروکش می‌کند،

---

۱) این فیلم تحت عنوان مضحك « پنجهٔ عدالت » در تهران نشان داده شده است . این عنوان یکسره بی‌مناسبت است وبا مضمون فیلم منافات دارد. ـ م.

او نومیدانه برای گرفتن کمك به این و آن روی می‌آورد. همچنانکه این مرد ضعیفتر و پریشانحالترمی‌شود، زاویه‌های‌دوربین نیزغریب‌تر و به‌هم‌ریخته‌تر می‌گردند ، و تصویرها قویتر ومحیط آشفته‌تر می‌شود- مانند یك میخانهٔ شلوغ، کارگاه یك نقاش دیوانه. دورنماهای‌آخرفیلم، هنگامی که میسون در ساحل بلفاست Belfast در زیر برف جان می‌سپارد، بار دیگر به شکل عکاسی سادهٔ آغاز فیلم ـ منتهی تاریکتر و آرامتر ـ باز می‌گردد. به نظر می‌رسید که کارول رید به خوبی از قدرت دوربین برای نشان دادن نقطهٔ نظر و بیان آشوب یا رنج یا پریشانی درونی آگاه است. در فیلم «بت افتاده» بسیاری از نماها از زاویهٔ بسیارپایین برداشته شده‌اند، یعنی صحنه‌ها به شکلی فیلمبرداری شده‌اند که به نظر پسرك قهرمان داستان می‌آیند. زندگی زشت وفاسد شهر وین پس از جنگ جهانی دوم، در فیلم « مرد سوم » به وسیلهٔ زاویه‌های بسیار غیرعادی، سایه‌های بزرگی که روی کف باران خوردهٔ خیابانها حرکت می‌کنند، و درون اتاقهای پرزرق وبرق، نمایش داده شده است.

کارول‌رید همیشه برای فیلمهای خود حاشیهٔ صدایی تهیه‌می‌کند که تا حد زیادی به قوت آن فیلمها می‌افزاید. در فیلم « جدا افتاده » تغییر کیفیت صداهای شهر، هم گذشت زمان را نشان می‌دهد و هم افزایش آشفتگی ویأس قهرمان فیلم را. مثلا صدای بچه‌ها که سرگرم بازی هستند به سروصدای پیاله‌فروشیها و جنجال خیابان و صدای دوردست سوت‌کشتیها دربندرگاه مبدل می‌شود، وسرانجام ساعت‌بزرگ هم فرارسیدن نیمه شب وهم مرگ مرد برگشته احوال را اعلام می‌کند. فیلم «مرد سوم» شاید بیشتربه مناسبت موسیقی‌اش‌که ازیك سازتشکیل شده، شهرت داشته باشد؛ ولی در آن سوی صدای غم انگیز آن ساز تك، صدای پاهای گریزان روی سنگفرش خیابان. طنین صداها در ساختمانی‌که ازبمب فروریخته است، صدای تنفس تعقیب‌کننده وتعقیب شونده درگنداب‌رو زیر شهر، شنیده می‌شود. کارول‌رید، اگر سناریوی خوبی دراختیار داشته باشد، یکی از بهترین سینماگران امروز است.

روبرتوروسلینی Roberto Rossellini هرچند دربه‌کار بردن دوربین به‌اندازهٔ رید تردست نیست، در آثار درجهٔ اول خود

گیراتراست وهمیشه برای‌یافتن راههای تازه درجستجو است. کسی‌که پس‌ازجنگ برای نخستین‌بار توجه جهانیان‌را به‌سوی سینمای ایتالیا جلب‌کرد، همین روسلینی کارگردان فیلم « شهر بیدفاع » - Open City (۱۹۴۵)بود. دراین‌فیلم، وی واقع‌بینی را با احساس گرم و مهرآمیزی نسبت به‌مردمان درهم می‌آمیزد، وبرای این‌کارهم از خود دوربین وهم ازآنچه در برابر دوربین قرار می‌گیرد، استفاده می‌کند. صحنه‌هایی ازقبیل‌کشته‌شدن زن آبستنی‌که دربرابرکسانی‌که می‌خواهند شوهرش‌رادستگیرکنندمبارزه می‌کند، شکنجه‌دادن‌رهبرسازمان مخفی واعدام یك‌کشیش کاتولیك، به‌وسیلهٔ درشت‌نماهای بسیارنزدیك ساخته شده‌است، به‌طوری‌که بیننده با جزئیات آن ازنزدیك آشنا می‌شود و هیچ چیزی ازاو پوشیده نمی‌ماند. ازطرف‌دیگر، هنگامی که دسته‌ای پسربچه یك قطار مهمات نازیهارا منفجر می‌کنند، جزئیات صحنه در تاریکی باقی می‌ماند، وفقط هنگامی‌که آن‌پسربچه‌ها دوان‌دوان ازپلکان خانهٔ اجاره‌ای‌خود بالامی‌روند، روسلینی تصویرروشنی ازچهرهٔ آنهارا نشان می‌دهد. و تازه دراین تصویر هم پسربچه‌ها به‌صورت خرابکاران بیباك نشان داده نمی‌شوند، بلکه بچه‌های وحشتزده‌ای هستند که پدران ومادرانشان با نگرانی‌انتظارشان‌رامی‌کشند. ازپشت‌بامی‌که رهبرسازمان مقاومت‌آنجا پنهان شده‌است ، یك کامیون پرازپلیس «گشتاپو» دیده می‌شود؛ وحشت مردم عادی، وقتی پلیس به‌خانه‌های آنها هجوم می‌کند،به‌وسیلهٔ سایه‌های عظیم نازیها واونیفورمها وسلاحهای‌کشندهٔ براق آنها نشان داده می‌شود. درپشت همهٔ این‌صحنه‌ها یك‌عامل مؤثر درکار است، وآن عبارت‌است ازتصمیم‌کارگردان برای‌آنکه دوربین تاسرحد واقعیت پیش‌برود، به‌طوری‌که تماشاگران وحشت و شجاعت مردم رم را درسالهای اشغال نه‌تنها ببینند، بلکه احساس کنند.

فیلم بعدی روسلینی به‌نام « پیزان » Paisan (۱۹۴۶) بی‌شك بزرگترین فیلم او، ویکی از بزرگترین فیلمهای ناطق است. داستان شش پارهٔ این‌فیلم که ازرنجها ودل شکستگیها و بزرگواریهای فطری‌مردم ایتالیا پرداخته شده‌است، وقایع گسترش جنگ‌را در شبه جزیرهٔ ایتالیا، ازسیسیل گرفته تا مردابهای شمال رود پو، در برمی‌گیرد. هرکدام‌ازاین وقایع، که‌درحد خودکامل‌است، به‌شیوه‌ای‌که اندکی

با شیوهٔ داستانهای دیگر تفاوت دارد، پرورانده شده‌است؛ ولی همهٔ آنها با رشتهٔ همدردی نسبت به‌رنجهای انسان بایکدیگر پیوند یافته‌اند ـ خواه این‌رنجها در قیافهٔ یك‌دژبان سیاهپوست امریکایی منعکس شده باشد، خواه دروضع یك‌فاحشهٔ رمی یا درایمان سادهٔ یك‌راهب دیرنشین که نه‌تنها ازجنگ بلکه ازجهان نیز دورافتاده است. با وجود تفاوتی که ازلحاظ ساختمان‌وکیفیت درپاره‌های مختلف فیلم به‌چشم می‌خورد، استادی روسلینی در به‌کار بردن دوربین همه‌جا هویداست. حتی در ضعیفترین داستان فیلم، یعنی‌فصل مربوط به فلورانس، فضای مرگبار جنگ بی‌جبهه‌ای که درآن سربازی دیده نمی‌شود اما مرگ هرلحظه چهرهٔ خودرا نشان می‌دهد، مانند یك فیلم خبری با واقعبینی ضبط شده‌است. داستان مربوط به‌رم، داستان عشقی است که جنگ آن را درهم کوبیده وتباه ساخته است. دراین داستان، سبك عکاسی روسلینی طوری‌است که قهرمانان فیلم‌را ازنزدیك نشان می‌دهد و اعتلای روحی یك‌سرباز امریکایی ویك‌دختر رومی‌را، که درروز پرشکوه آزادی روم یکدیگررا می‌بینند و عاشق همدیگر می‌شوند، و سپس تلخی یأس و سرخوردگی آنهارا درملاقات شش ماه بعد، آشکار می‌کند. آخرین ـ و بهترین ـ داستان فیلم «پیزان» سرگذشت یك دسته از پارتیزانهاست که ارتباط آنها بادیگران قطع شده است و نازیها آنهارا در مردابهای شمال ایتالیا تعقیب می‌کنند. روسلینی، تقریباً فقط به‌وسیلهٔ طرز استفاده از دوربین، دشواری جنگ پارتیزانی و نومیدی‌آنهارا باقوت تمام نشان می‌دهد. نماهای پشت سرهم افقهای پست ودوردست‌را، خالی ازکمك، عاری از امید، نشان می‌دهد. خطر آلمانها همواره احساس می‌شود. خودآنها دیده نمی‌شوند، ولی به‌وسیلهٔ نماهایی مانند لاشهٔ بدمنظر پارتیزانی‌که در آب شناور است و در ابتدای فصلی از فیلم‌قرار گرفته، یاکودکی‌که درمیان لاشه‌های افراد خانواده اش فریاد می‌کشد، خطر آنها به‌خوبی نشان داده می‌شود. به‌ندرت اتفاق افتاده‌است‌که صدا وتصویر به‌چنین مهارت وایجازی باهم ترکیب شوند وازنومیدی‌چیزی پدید آورند که یأس و بیچارگی نیست، بلکه ستایش شجاعت شکرف روح آدمی است.

در فیلمهایی که روسلینی پس‌از «پیزان» ساخته است، آن

اندیشه‌هایی‌که مورد علاقهٔ خاص اوست، در صحنه‌های بسیارقوی وگیرا پرورانده شده‌است؛ مانند صحنهٔ خودکشی کودك درفیلم «آلمان درسال صفر» Germany Year Zero (۱۹۴۷) شکنجهٔ دختر دیوانه درمیدان کلیسا در فیلم «معجزه» The Miracle (۱۹۴۸)، و درشت‌نماهای چهرهٔ دیوانه در فیلم «اروپای ۵۱» Europa 51 (۱۹۵۲). دراین فصلها، روسلینی قدرت بیان دوربین‌را چنان به‌کار می‌برد که‌تا کنون‌کمتر کارگردانی به‌کار برده‌است. ولی بدبختانه نیروی آفریننده‌ای‌که دراین لحظات به‌چشم می‌خورد، به‌زودی ازمیان می‌رود وصحنه‌های نمایشی عادی‌جای‌آنهارا می‌گیرد. درنتیجه، اکنون تماشاگران سینما با امیدواری ـ به‌جای انتظار ـ چشم به‌راه آثار بعدی روسلینی هستند.

ازطرف دیگر، ویتوریودسیکا، باآنکه به‌ندرت به‌پایهٔ بهترین آثار روسلینی می‌رسد، فیلمهایی می‌سازد که ازنخستین‌عکس تاآخرین تصویر محوشوندهٔ آن، نشان‌دهندهٔ تسلط هنری اواست. قطع نظر از «معجزه در میلان» Miracle in Milan (۱۹۵۱)، که یك داستان خیالی‌است، درفیلمهای اونباید بیهوده درپی حیله‌ها وشعبده ـ بازیهای عکاسی یا شیوهٔ ممتاز پیوندگری گشت. در عوض آنچه به‌چشم می‌خورد، عبارت‌است از فشردن و خلاصه کردن یك احساس، به‌وسیلهٔ قراردادن چند عنصرتصویری در یك عکس، که هرکدام به‌نوبت خود جریان عمل اصلی داستان‌را توضیح می‌کنند. به‌همین دلیل‌است که‌در آغاز فیلم «دزد دوچرخه» The Bicycle Thief (۱۹۴۹) زن ملافه‌های خانواده‌را برای گرو گذاشتن می‌برد تاپولی تهیه‌کند که شوهر بتواند دوچرخه‌ای را که برای‌کار تازه‌اش لازم دارد بخرد. هنگامی که بستهٔ خودرا روی پیشخوان گروکش می‌گذارد، دوربین آهسته ازروی بسته‌های متعدد نظیرهمان بسته می‌گذرد ـ اینها اموال خانواده‌هایی‌است که مانندهٔ خانوادهٔ قهرمان فیلم بی‌چیز و بیچاره‌اند. بعداً، هنگامی‌که دوچرخهٔ گرانبهای مرد را دزدیده‌اند و یك‌روزتمام دوندگی و جستجو برای یافتن نتیجه نداده است، آن‌مرد و پسربچهٔ کوچکش نومیدانه روی‌لبهٔ‌پیاده‌رومی‌نشینند. ناگهان، میان آنهاودوربین دهها دوچرخه‌سوار که از گردش باز می‌گردند می‌گذرند. گذشتن

دوچرخه‌هایی که فقط برای‌گردش وتفریح به‌کار می‌روند، از یك قدمی مردی‌که احتیاجش‌به‌یك‌دوچرخه مسئلهٔ مرگ وزندگی‌است، نیشخندی پدید می‌آورد که بیان‌آن ازقدرت کلام بیرون‌است. پدرکه ازکارجهان برآشفته،باخشم به‌روی پسرك سیلی می‌زند؛ پسرروی‌بلندی یك‌پشتهٔ خاکریزی دور می‌شود، و پدر، که ازکردهٔ خود شرمنده است، پایین روی پیاده‌رو آن سوی خیابان همراه او می‌رود. این منظره ، شکاف روحیی‌راکه‌به‌واسطهٔ‌آن سیلی ناگهان میان‌آنها پدیدآمده‌است، به‌عیان نشان می‌دهد. صحنهٔ پرهیجان فیلم « اومبرتو د.». Umberto D (۱۹۵۲) نیز با همین‌مهارت تهیه شده‌است. دراین‌صحنه تماشاگرباید منتظرشود تا یك‌قطار تمام ازروی پرده عبورکند تا بتواند ازسرنوشت یگانه دارایی اومبرتو، یعنی سگ کوچك او، آگاه شود.

پس‌از روسلینی و دسیکا، فقط یك کارگردان ایتالیایی دیگر توانسته‌است آن‌همه ایجاز واختصار دربیان عواطف‌را به‌کاربرد وحقایق بشری‌را به‌زبان سینمایی بیان‌کند. این‌شخص کارگردان جوان فدریکو فلینی Federico Fellini است که سابقاً نویسنده و دستیار روسلینی‌بود وفقط با ساختن سه‌فیلم استعداد فراوان خودرا نشان داد. این‌سه‌فیلم عبارت‌بودند از«ای ویتلونی» I Vitelloni (۱۹۵۴) «جاده» La Strada (۱۹۵۴) و « ایل‌بیدونه »Il Bidone (۱۹۵۵) . در «جاده» فلینی استقلال نقطهٔ نظر ، برداشت شاعرانه از رئالیسم ، وچشم تیزبین برای دیدن تصویرهای‌گویا، واحساس‌قوی خود را برای ایجاد محیط، نشان داد. بالاتر از همهٔ اینها، دوربین او نه‌تنها درنمایش‌دادن واضحات، بلکه در آشکار ساختن مکنونات، توانا است .

درفرانسه، سینماگر برجسته، قطع‌نظر از رنه‌کلر، هانری‌ژرژ کلوزوHenry-Georges Coluzot است‌که در ساختن صحنه‌های تکاندهنده وهولناك استاد است. کلوزو فقط باساختن‌چندفیلم- «غراب» Le Corbeau (۱۹۴۳) ، « مانون » Manon (۱۹۴۹)، « مزد ترس » - The Wages of Fear (۱۹۵۳)، و «شیطان صفتان » Les Diaboliques (۱۹۵۵) استادی خودرا درساختن فیلمهای پرهیجان، که درجستجوی‌حیله‌های‌مؤثر پیگیر ودرایجاد آنها درخشان

است، به‌اثبات رسانید. در « مزد ترس » چندفصل اول‌فیلم با رئالیسم دقیق یك‌حالت نومیدی وفروماندگی محض پدید می‌آورند، و زمینه‌را را برای مسافرت طولانی دوکامیون که نیتروگلیسیرین بار دارند وهر آن با کوچکترین تکانی ممکن‌است منفجر شوند، و به‌طرف چاه نفتی که آتش‌گرفته‌است روانند، آماده می‌سازد. رانندگان کامیونها جان خودرا برسراین‌قمارگذاشته‌اند تا اگرموفق‌شدند باررا به‌مقصدبرسانند، با دریافت پول هنگفتی بتوانند خودرا ازمحیط پلید و گندیده‌ای که کلوزو با دوربین نافذ خودآن‌را نشان داده‌است، نجات دهند.همچنین در « شیطان‌صفتان » محیط یك مدرسهٔ شبانه‌روزی درجهٔ سوم فرانسه، زمینهٔ رئالیستی فوق‌العاده‌ای برای داستان هولناك فیلم فراهم می‌کند. در بزنگاه فیلم، زن وحشتزده‌ای درمیان دالانهای تاریك قدم به‌قدم به‌سرنوشت خود نزدیك می‌شود. دستهای مرموز دستکش پوشیده‌ای، آهسته دستگیره‌ای‌را می‌چرخانند وبا سماجت روی نرده‌ای می‌لغزند؛ چراغها خاموش و روشن می‌شوند؛ تختهٔ کف اتاق جیرجیر می‌کند ؛ از یك اتاق خالی‌صدای ماشین‌تحریر به‌گوش می‌رسد؛ صدای شیرآبی از دور شنیده می‌شود؛ وهیجان محیط باوحشت انتظارآمیزی‌شدت می‌یابد وسرانجام صحنهٔ وحشتناك نهایی، همهٔ این‌مقدمات‌را توجیه می‌کند.در ساختن این‌فیلم نهایت تردستی به‌کار رفته است. تا کنون هدف اصلی کلوزو همین تردستی بوده‌است. وی دوربین را با احاطهٔ کامل و دقت تمام برای ایجاد صحنه‌های هیجان‌انگیز به‌حرکت درمی‌آورد. امروزه هیچ سینماگری ـ حتی هیچکاك ـ نمی‌تواند دراین زمینهٔ محدود ولی عامه‌پسند با او برابری‌کند.

می‌گویند « کلوزو، هیچکاك است به‌اضافهٔ قدری اسیدفینیك؛ » ولی این‌تعبیر فقط قسمتی ازتفاوتهای آن دوکارگردان را نمایش می‌دهد. چیزی‌که مسلم‌است، کلوزو طبع لطیف هیچکاك را برای مشاهدهٔ عجایب یاحتی رذایل نوع‌بشر ندارد. هدف عمدهٔ کلوزو عبارت است از بیان مؤثر یك داستان مهیج؛ حال‌آنکه هیچکاك درسالهای اخیر علاقهٔ خاصی نشان داده است بدین‌که مسائل‌فنی دشواری‌برای خود طرح‌کند وبه‌حل‌آنها توفیق یابد. درفیلم «قایق‌نجات» Lifeboat (۱۹۴۴) وی عمداً دوربین خودرا به یك صحنهٔ آشفتهٔ مشخص محدود کرد؛ در

«طناب» (۱۹۴۸) خواست فیلمی بسازد که موضوع برش در آن به‌کلی منتفی باشد، ودر « پنجرهٔ روبه‌حیاط » Rear Window (۱۹۵۴) علاقهٔ او به‌انتخاب شیوه‌های غیرعادی بدانجا کشید که بیشترصحنه‌های فیلم را به صورت نماهای بسیار دور برداشت، بیشتر فیلمهایی که هیچکاك در امریکا برداشته است علاقهٔ خاص اورا به پدیدآوردن اثرات دوربینی نشان می‌دهد ـ گردش آهسته وطولانی دوربین در اطراف کلبهٔ خالی در «ربه‌کا» Rebecca (۱۹۴۰) که نخستین فیلم امریکایی او بود؛ نمای‌گذران وپیچانی‌که‌لیوان زهرآلود را درفیلم « سوء ظن » Suspision (۱۹۴۱) دنبال می‌کند؛ نمای پرهیجان فیلم « طلسم شده » Spellbound (۱۹۴۵) که‌در آن دوربین پشت تپانچه قرار گرفته‌است وناگهان بایك‌گردش ۱۸۰ درجه ازگریکوری پك به‌طرف لئوکارول Leo Carroll منحرف می‌شود وناگهان با در رفتن آن، فیلم رنگین‌می‌گردد؛ صحنهٔ بوسهٔ بسیار طولانی اینگریدبرگمن وکاری گرانت درفیلم « بدنام » Notorious (۱۹۴۶) که در آن دوربین دور اینگرید برگمن درحال معاشقه با کاری‌گرانت می‌گردد؛ همهٔ‌اینها نمونه هایی از طرز کار هیچکاك است . اتفاقاً آلفرد هیچکاك نخستین کارگردان مشهوری بودکه هنگامی‌که نهضت فیلمهای سه‌بعدی چندسال پیش در امریکا اوج گرفت ، با عدسی و پردهٔ جدید به‌تهیهٔ فیلم پرداخت .

هیچکاك، باهمهٔ علاقه‌ای‌که به‌حیله‌ها واثرات خاص سینمایی‌دارد هنوز یکی‌ازجالبترین واستادترین کارگردانان برجستهٔ سینمای‌امریکا است. کمتر کارگردانی با دلیری او دوربین خودرا به‌حرکت در می ـ آورد، یا عکسهای خودرا به‌دقت او تنظیم می‌کند، یا به‌خوبی‌اومی‌داند که درست درچه‌لحظه‌ای باید عمل‌را قطع‌کرد وعکس‌العمل‌را نشان‌داد. کمتر کارگردانی مانند اومی‌تواند صحنه‌را چنان ترتیب دهد که گویی دوربین‌واقعیت‌را برحسب تصادف ضبط کرده است. درصحنه‌ای از یك دادگاه می‌بینیم‌که یکی‌از اعضای هیئت منصفه در گوشه‌ای بینی‌خودرا پاك می‌کند، ودیگری موهای‌خودرا صاف می‌کند؛ یا از پنجرهٔ تاریك یك آپارتمان آتش‌سیگار قاتل‌را می‌بینیم که‌درتاریکی مانند نقطهٔ سرخ رنگی به‌نظرمی‌رسد ـ اینها نمونه‌هایی ازاین‌قبیل صحنه‌هاست. هیچکاك

چنان درکارخود استاد است‌که می‌تواند از حیله‌های سینمایی صرف‌نظر کند؛ مانند جادادن منظرهٔ آتشبازی درمیان صحنهٔ عشقبازی در فیلم «گرفتن دزد»[1] To Catch a Thief (۱۹۵۵). به‌این منظرهٔ آتشبازی کارگردان دیگری‌ممکن‌بود اهمیت‌فراوان بدهد، ولی هیچکاك آن‌را به‌عنوان شوخی‌مختصری‌تلقی‌می‌کند واز آن‌درمی‌گذرد.ظاهراً نقطهٔ ضعف هیچکاك انتخاب سناریو است، معهذا این کارگردان در ضعیفترین فیلمهای خود نیزقریحهٔ درخشان وشوخ‌طبعی ومهارت‌کامل‌خودرا نشان می‌دهد . هرگاه داستانی که هیچکاك انتخاب می‌کند همسنگ استعداد سینمایی او باشد، نتیجه حقیقتاً خیره‌کننده می‌شود.

درمیان‌کارگردانان‌درجهٔ اول‌امریکا، شاید استعداد ویلیام‌وایلر- Wyler درپیوند فیلم از همه بیشتر باشد. هرچند ظاهراً وایلر به نمایشنامه‌های تئاتری، به‌عنوان‌پایهٔ سناریوی فیلم تمایل بیشتری‌دارد، صحنه‌های فیلمهای‌خودرا با غریزهٔ سینمایی مطمئن و نیرومندی تنظیم می‌کند. مثلا درفیلم «روباهان» (۱۹۴۱) صحنهٔ وحشتناکی که درآن رجینا Regina می‌گذارد شوهرش روی پلکان جان بدهد، دردست وایلر قوت فراوان‌گرفته است. دراین صحنه، دریك نماهم درشت‌نمای صورت بیحرکت رجینا را می‌بینیم وهم درته‌صحنه شوهررا می‌بینیم‌که برای بالارفتن‌ازپلکان تلاش می‌کند. هیچ‌کس بهتراز وایلر نمی‌داندکه چه‌وقت باید دیدگاه دوربین‌را عوض‌کرد؛ چه‌وقت باید نمارا قطع‌کرد؛ یا چگونه باید آدمهای یك نمارا باآدمهای نمای‌بعدی مربوط کرد.در درفیلمهای وایلر ممکن‌است روابط درهم وبرهم وماجرا بغرنج باشد، ولی تماشاگر هرگز سررشته‌را ازدست نمی‌دهد، وهرگز درنمی‌ماند که ازچشم کدامیك از آدمها صحنه‌را می‌نگرد. حس تشخیص‌جغرافیای سینمایی وایلر، ودقت خطاناپذیر او درتعیین جای بازیگران هنگامی که از یك‌نما به‌نمای دیگر قطع می‌کند ، به‌آثار او روشنی و وضوحی می‌بخشد که‌درآثار دیگران نظیرآن دیده نمی‌شود .

همچنین وایلر شیوه‌ای‌را به‌حدکمال پرورش داده‌است‌که می‌توان آن‌را « برش در درون عکس» نامید. وایلر که می‌داند گفتگو

---

۱) درتهران به‌نام «گربهٔ سیاه» نشان داده شد. ـم.

باعث می‌شود کـه سرعت بـرش فیلم ناطق از فیلم صامت کندتر باشد، کوشیده‌است که به‌وسیلهٔ تغییرسریع شکل قرارگرفتن آدمها درعکس، یاتغییرناگهانی زمینهٔ عکس، همان اثر تغییرنمارا پدید آورد. مثلادر صحنه‌ای ازفیلم « بهترین سالهای زندگی‌ما »- The Best Years of Our Lives (۱۹۴۶) درصحنهٔ بازگشت فردریك‌مارچ به‌خانه، می‌بینیم که مارچ ازنزدیك دوربین داخـل می‌شود. زن او، میرنالوی Myrna Loy در دالان درازی به‌طـرف او می‌دود . همچنـانکه او نزدیك می‌شود، دخترآنها، ترزارایت Teresa Wright ازکنـار عکس وارد می‌شود واین سه‌تن جلو منظرهٔ دالان را می‌گیرند. بدین ترتیب بی‌آنکه نیازی به‌برش باشد، یك‌نمای دور مبدل به‌نمای نزدیك می‌شود. همچنین در « وارث » The Heiress (۱۹۴۹)بسته شدن درها پشت‌سر همدیگر، همچنانکه‌دوربین ازاتاقهای گوناگون می‌گذرد، تا حدزیادی همین‌اثر را پدید می‌آورد. وایلر بامطالعه درصحنه‌هـای گفتگو دریافت که‌برش مکررهم ازاهمیت کلام می‌کاهد، وهم به‌جریان عاطفی‌بازیها لطمه می‌زند. راه حلی‌که او پیدا کرد،کمال مطلوب فیلم ناطق بود .

شیوه‌ای بسیار شبیه به‌شیوهٔ وایلررا می‌توان درفیلمهای جورج استیونز George Stevens مشاهده‌کرد. جورج استیونز نیزیکی از کارگردانان دورهٔ صامت‌بود کـه به صورت یـکی از آفریننده‌ترین هنرمندان‌درفیلم ناطق‌جلوه‌گر شد. استیونز که سابقاً فیلمبردار بوده است مانند وایلرقدرت فراوانی‌برای تنظیم حرکات درون عکس دارد، وعلاوه برآن می‌تواند نقطهٔ توجه را دریك عکس ازجایی‌به‌جای دیگر منتقل کند، بی‌آنکه برش لازم آید. درفیلم «شین» Shane(۱۹۵۳) یکی از فیلمهای «وسترن بزرگ» کـه درآن موضوع کهنهٔ منازعات کشاورزان وگاوداران تکرار شده است، استیونزتوانست به‌وسیلهٔ تازگی تصاویرخود، قدرت و حرکت وواقعیت تازه‌ای به یك داستان کهنه و فرسوده ببخشد. دریك نمای دور فوق‌العاده طولانی، الن لد - Allan Ladd وبراندون دو وایلد- Brandon de Wilde درجلوتصویر بایکدیگر گفتگو می‌کنند. ازته عکس، ازروی تپه‌ای، یك‌اسب وگاری به‌طرف دوربین می‌آید وهمچنان نزدیك و نزدیکتر می‌شوند، تاآنکه

سرنشینان آن باخبرمهمی‌که دارند به‌وسط پرده حمله می‌کنند. بدین ترتیب استیونز توانسته است در حالی که هنوز به گفتگوی بازیگران اصلی فیلم که در جلو پرده هستند توجه دارد، تماشاگران را برای رسیدن سرنشینان گاری اسبی‌آماده کند. استیونزمعمولا مدت درازی را صرف ساختن هریك از فیلمهای خود می‌کند . ساختن « مکانی در آفتاب» A Palce in the Sun (۱۹۵۱) یك سال طول کشید و «شین» دوسال و«غول» Giant (۱۹۵۶) از آن‌هم بیشتر. استیونز که استاد دقیق وپرحوصله‌ایست، گاه برای برداشتن یك نما از درون یك اتاق چندین روزکار می‌کند، وسپس ماهها به‌پیوند زدن وشکل‌دادن به‌فیلم‌خود می‌پردازد. اما ازاین همه‌کار وصرف وقت فیلمهایی‌فشرده و پرمغز به‌دست می‌آید که نمودار هنر او است و در آنها توانایی او در تنظیم ریزه‌کاریهای محیط و آدمها در نمای واحد ، به‌خوبی‌آشکار است .

درحقیقت به‌نظرمی‌رسد که پس‌ازآمدن صدا، امکانات‌کارکردن در درون‌عکس برای‌آفرینش اثرات دراماتیك درنما، مستقل‌ازجریان پیوند، تاحد زیادی افزایش یافته است. برای پرکردن جای سرعت و حرکت تصویری فیلمهای صامت، کارگردانهای فیلمهای ناطق ناگزیر شده‌اند برای نگه‌داشتن توجه تماشاگران، حتی‌درصحنه‌هایی که بیشتر از گفتگو تشکیل شده است، اشکال تازه وگیرایی از «ترکیب بندی» (کمپوزیسیون) پدید آورند. کسانی‌مانند وایلر واستیونزاین مشکل‌را را ازراه تغییردادن ترکیب‌بندی نما در صحنه‌های گفتگو حل کرده‌اند. از طرف دیگر ، جان هیوستون والیاکازان برای ایجاد نتایج مطلوب خود دوربین را باسبك دستی به‌کار می‌برند، چنانکه حرکات دوربین توجه تماشاگران را جلب نمی‌کند . هیوستون وکازان که در فراهم ساختن کیفیت وحالت روحی صحنه‌ها برای بازیگران خود استادند، اجازه می‌دهند که هیجان نامرئی‌گفتگو و شخصیت بازیگران علاقه به جریان فیلم را در تماشاگران زنده نگاه دارد . مثلا هنگام ساختن «درباراندازOn the Waterfront» (۱۹۵۴) کازان گاهی اجازه می‌دادکه بازیگران مطالبی‌را که باید بگویند ازخوددرآورند. درهمین فیلم، پیش‌ازبرداشتن صحنهٔ مشاجرهٔ مارلون براندو و راد استایگردر

اتوموبیل سیاه، کازان آن‌قدر با این‌دو بازیگر کارکرد که آنها به‌خوبی آن حالت خشم وجان به لب رسیدگی را که کازان می‌خواست با دوربین خود ضبط کند، دریافتند. آنگاه بازیگران آزادانه به‌کار پرداختند و صحنه را با بازی عالی خود زنده ساختند. جان‌هیوستون در ایجاد این کیفیت خود جوشی فیلم، حتی‌ازکازان نیز چربدست‌تر است. وی برای بازیگران خود حرکات طبیعی گوناگون ابداع می‌کند وبا انتخاب ماهرانهٔ وضع دوربین، روابط آدمها را روشن می‌سازد. فیلمهای هیوستون وعکسهای هیوستون درهر فیلمی‌سرشارند ازا شارات وظریف‌کاریهایی‌که ازچهارچوب عکس تجاوز می‌کنند. ازآنجا که ایجاد هیجان و ظریف کاری مورد علاقهٔ کازان و هیوستون است، هردو دربه‌کاربردن درشت‌نما سخت امساك می‌کنند، و درشت نما را برای لحظه‌های حساس فیلمهای خود نگه می‌دارند. دربیشترصحنه‌های آنها دویا حداکثر سه عکس را پرمی‌کنند. هیجان را به کمك بازیگران خود ـ ونیز به‌وسیلهٔ انتخاب دقیق وحساس وضع دوربین نسبت به‌آنها ـ پدید می‌آورند. چنین‌به‌نظر می‌رسد که‌آثار این دوکارگردان فیلم ناطق یك‌دور تمام را طی کرده است؛ یعنی‌ازتقلیدهای خام تئاتر آغاز شده وباز به‌اتکای تئاتر بربازی دراماتیك ـ که درفیلم با استفادهٔ ماهرانه ازدوربین به‌صورت تصویرهای درشت ضبط می‌شود ـ بازگشته است.

بدین ترتیب، سی‌سال است که‌کارگردانان چابك خیال ومبتکر، سرگرم تکمیل و تلطیف ساختمان فیلم ناطق بوده‌اند. در این مدت، راههای تازه‌ای برای ایجاد تعادل میان بازی بازیگران و زرق و برق لباس ودکوریافته‌اند. همچنین کشف کرده‌اند که چگونه می‌توان تأثیر گفتگو را به‌وسیلهٔ آمیختن آن باعوامل صرفاً حسی‌موسیقی وصداهای برانگیزنده، قویتر ساخت. برای این نوع آفرینش قانون و قاعده و میزان فنی‌خاصی وجود ندارد. اما برخی ازکارگردانها آن‌قدر استعداد دارند که می‌توانند ازهمهٔ عوامل فیلم صامت درکارهنری آفریدهٔ خود استفاده کنند، واین کارگردانها به‌زودی در میان هنرمندان محبوب و مطلوب صنعت سینما جای خودرا باز می‌کنند. دیگران آثار آنها را بادقت مطالعه می‌کنند، از آنها تقلید می‌کنند، ازآنها الهام می‌گیرند؛ ونتیجهٔ این‌آثار صنعت سینما را غنا می‌بخشند.

باید دانست که تأثیر کردن آثار کارگردانان بزرگ درصنعت سینما، یك جریان همیشگی است؛ زیرا که پیشرفت مداوم کیفیت فنی فیلم‌که ماشاهدآن هستیم، جزازاین راه صورت نمی‌گیرد. ولی‌این نکته را هم باید درنظرداشت که امکانات فنی‌محض، برای پدیدآمدن فیلمهای هنری‌کافی نیست؛ علاوه برامکانات فنی باید عشق به هنرفیلم، احساس احتیاج به‌آفرینش‌وتعمیم‌آن، واستعداد برای به‌عمل‌آوردن این‌احساس باشور ونظم ونیروی تخیل نیزوجود داشته باشد. خلاصه آنکه، شور و حرارت آفرینندگی‌که در پس‌آثار هنری نهفته است، بیش از امکانات فنی‌تهیهٔ یك فیلم بزرگ اهمیت دارد. درحال حاضراین امکان وجود دارد که به‌واسطهٔ تقسیم‌کار، که درهمهٔ استودیوهای جهان معمول گشته است، آن‌قدرت فردی که باعث پدید آمدن فیلمهایی چون «تولد یك ملت» و«شهربیدفاع» و«کین» شده بود، کاهش بگیرد. امروز، ازآنجا که دهها کارشناس و متخصص درساختن هرفیلم دخالت دارند وهر کدام خواهان ومشتاقند که درآن فیلم هنرنمایی کنند، این‌خطروجود دارد که شخصیت‌فیلم ازمیان برود وتاحد متوسط سقوط کند. خطربزرگتری که باز دراینجا نهفته است این است که همچنان که اصل تقسیم کار در صنعت سینما گسترش می‌یابد وبه همراه‌آن هزینهٔ تهیهٔ فیلم بالامی‌رود، رفته رفته انگیزهٔ مالی جانشین انگیزه‌های هنری خواهد شد. البته نادیده‌گرفتن سلیقهٔ تودهٔ تماشاگران برای سازندگان فیلم صحیح‌نیست؛ ولی اینهم صحیح نیست‌که صنعت سینما کوشش‌خودرا به‌تکرار فیلمهای پرفروش مقصور سازد. تماشاگران به‌زودی ازحیله‌های‌فنی‌خسته‌می‌شوند؛ حال آنکه صنعت‌سینما با کوششها وتوفیقهای هنری هنرمندان حقیقی- ولواینکه ازحیث فروش شکست محسوب شوند - رشد وتکامل می‌یابد.

۵

راههای جهانی

هنگامی‌که سینمای امریکا زبان باز کرد، صدای آن در سراسر جهان پیچید. شرکتهای برقی بزرگ امریکا، برای آنکه صدا را در انحصارخود داشته باشند، چه درامریکا وچه درکشورهای دیگر، امتیاز سیستمهای موجود ضبط صدا را به‌ثبت دادند وبا شرکتهایی که حاضر نشدند خودرا به‌آنهابفروشند، قراردادهای تجاری منعقد کردند. همین که تسلط آنها بر دستگاههای ضبط صدا مسلم شد، بلافاصله بفروختن دستگاههای فیلم ناطق به استودیوها و سینماهای اروپا پرداختند. در نتیجه ترتیب ضبط صدا روی نوارفیلم درسراسرجهان معمول ومتداول شد؛ و چون این وسایل درهمه‌جا اساساً همانند بود ، مبادلهٔ فیلم ـ و اندیشه‌های سینمایی ـ می‌توانست ادامه یابد. با وجود اختلاف زبان ، فیلم فرانسوی را می‌توانستند باآپارات آلمانی، وفیلم روسی‌را باآپارات امریکایی‌نمایش دهند. فیلمسازان هنوز می‌توانستند از یکدیگر درس بگیرند واز پیشرفتهای نظری وعملی‌که دراین زمینهٔ نو حاصل می‌شد، بهره بردارند. دراینجا امرعجیبی‌رخ نمود. شیوه‌های فیلم ناطق‌به سرعت درهمهٔ جهان یکدست ویکنواخت شد. تفاوتهایی‌که دردورهٔ صامت یك فیلم فرانسوی یا روسی را ازحیث سبك از یك فیلم هولیوودی ممتاز می‌ساخت یکسره ازمیان رفت. آثار سینمایی ملتهای مختلف پس‌از

ظهورصدا، ازحیث سبك و اسلوب کمتر با یکدیگر اختلاف دارند؛ و وجه تمایز آنها را باید بیشتردر موضوع فیلمها جستجو کرد که،به‌طور مستقیم یاغیرمستقیم، نمایندهٔ عکس‌العمل هریك از کشورها در برابر بحرانهای بزرگ جهانی‌است ـ مانند بحران اقتصادی‌امریکا،جنگ‌دوم، وسالهای دشوارتجدید ساختمان پس‌از جنگ.

فرانسه: تردید و نومیدی

ظهورصدا درفرانسه تأثیر ویران‌کننده‌ای درصنعت سینمای آن کشور داشت. وسایل فیلم ناطق بسیار گران بود؛ ولی‌استودیوها، برای آنکه بتوانند به‌کارخود ادامه دهند، ناگزیرازداشتن‌آن وسایل بودند. سرمایه‌گذاران برای تسلط یافتن برصنعت سینما، ازاین فرصت‌استفاده کردند، وسهام شرکتهای‌موجود را،فقط به‌منظوراستثمارآنها،خریدند، هنگامی کـه نمایندگان بانکها ، سرمایه گذاران، و سازندگان وسایل فیلمبرداری در جلسات هیئتهـای مـدیـرهٔ شرکتهـای فیلمبرداری فرانسه ظاهرشدند، فیلمسازان فرانسوی آن روح استقلال وفردیت‌را، که بیست سال‌بود فیلمهای‌فرانسوی را ازفیلمهای دیگرممتاز می‌ساخت، ازدست دادند. فیلمهایی‌که درنخستین سالهای فیلم ناطق ازاستودیوهای «گومون» Gaumont، «پاته» Pathé، و پارامونت فرانسه بیرون ریخت از بی‌ارزشترین فیلمهای «تمام ناطق» بود. برای بهره برداری کامل ازوسایل‌جدید ضبط صدا، یك فیلم‌را چندین‌بار به‌زبانهای مختلف برمی‌داشتند؛ بدین ترتیب که بازیگران عوض می شدند، ولـی صحنه یکی‌بود وغالباً کارگردان هم تغییرنمی‌کرد. درچنین اوضاع واحوالی، بسیاری از کارگردانهای معتبر دورهٔ صامت یا یکباره از صنعت سینما کناره گرفتند، ویا به‌استودیوهای انگلستان وامریکا روی‌آوردند. فقط رنه‌کلر و چندتن دیگر ـ ژان بنو آلوی Jean Benoît - Levy و ژولین دوویـویه Julien Duvivier و ژان رنـوار ـ Jean Renoir ـ آن‌قدر توانایی وجسارت داشتند که چند اثرهنری‌حقیقی روی پردهٔ سینما بیاورند. در سال ۱۹۳۴ کار بحران سینما و دخالت سیاسی به قدری بالا گرفت که حتی رنه‌کلر نیزجلای وطن کرد.

اما خوشبختانه همه‌چیز ازدست نرفت؛ زیرا که درهمین ایام دو سیمای تازه درفرانسه پدیدآمدند که نظرگاهها وشیوه‌های کاملا متفاوت ومتضادآنها منبع الهام همهٔ آثار بعدی سینمای فرانسه‌شد. ازاین دو، یکی کارگردان جوانی بود به‌نام ژان ویگو Jean vigo، که‌قریحهٔ تند او برای ساختن تصاویر وپدیدآوردن محیط وفضای لازم بهترین فیلمهای فرانسه را در دورهٔ کوتاه خوش‌بینی بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۳۶، وشب‌درازیأس وغم را که باسقوط فرانسه درجنگ جهانی‌دوم آغاز شد، ممتاز و مشخص می‌سازد. برداشت غریب و تقریباً سور ـ رئالیستی‌ویگو اززمینهٔ سینما،فقط در دوفیلم مجال ظهوریافت؛ واین‌دو عبارت بودنداز«نمرهٔ‌اخلاق صفر» Zéro de Conduite (۱۹۳۳) و «کشتی آتالانت» l'Atalante (۱۹۳۴). ویگو برای شناختن رمزهای گویا وزیبایی‌تصویرهای غریب وقوت احساسی‌که دریك تصویر مناسب ضبط شده باشد، شم یك شاعر را داشت. «نمرهٔ اخلاق صفر» که خاطرهٔ‌کابوس مانندی است ازدوران کودکی او در یك مدرسهٔ شبانه روزی، آگنده از تصویرهای هجوآمیز کریه است. ناظم مدرسه به شکل یك کوتوله نشان داده می‌شود؛ مدیر مدرسه هیکل شق ورق مضحکی دارد ومدام کارهای شاگردان را زیرنظر می‌گیرد؛ صحنه‌ای ازنبرد با بالش درخوابگاه نشان داده می‌شود که با حرکت آهسته برداشته شده است. همچنین در «کشتی‌آتالانت»، که داستان ساده‌ایست درباره صاحب یك «دوبه» وزن او، ویگو احساس شاعرانهٔ عجیبی از مناظر محلات صنعتی اطراف پاریس پدید می‌آورد ـ در هم پیچیدگی خطوط راه‌آهن وسیمهای برق، پیاله فروشیهای دودگرفتهٔ کنار رودخانه، وپانسیونها را بادیدهٔ اندوهناکی می‌نگرد. آثارویگو ازحیث تجسم‌حالت وفضای داستان، و حساسیت نسبت به ریزه‌کاریهای محیط، پیشدرآمد فیلمهای مارسل کارنه Marcel Carné دربارهٔ زندگی مردمان مصیبتزده بود که، اندکی بعد، دردوران عظمت سینمای‌ناطق فرانسه به‌وجودآمد، اما ژان ویگو این دوران عظمت را ندید، زیرا که وی‌در بیست و نه سالگی بی‌چیز وتنگدست ازاین جهان درگذشت.

ویگو اثراتی را که می‌خواست به‌وسیلهٔ دوربین چنان به‌کمال پدید می‌آورد که اکنون بیننده فیلمهای او را کمابیش مانند فیلمهای

صامت به یاد می‌آورد . در آن سوی دیگر مارسل پانیول - Marcel Pagnol نمایشنامه نویس قرار داشت که نخستین‌بار به واسطهٔ فیلم پرفروشی که از نمایشنامهٔ کمدی هجوآمیزاو به‌نام «توپاز» Topaze (۱۹۳۲) تهیه شد، به‌صنعت سینما گرایش پیدا کرد.

پانیول که برای شرکت «پارامونت فرانسه» کارمی‌کرد، سناریو-های فیلمهای سه گانهٔ مشهور خود را به نام « ماریوس. » Marius (۱۹۳۲)،«فانی» Fanny (۱۹۳۲)، و «سزار» César (۱۹۳۳) نوشت ودر فیلمبرداری آنها نظارت کرد. وی کارگردانی فیلم «سزار» راخود برعهده گرفت. ناقدان آن روز سخت بر پانیول می‌تاختند که به اسلوب تئاتری « فیلمهای هنری» باز گشته است . اما گفتگوهای زیرکانهٔ فیلمهای او، واقعیت آدمهای آن فیلمها، وبازی گرم ودلنشین بازیگران آنها - که از آن جمله رمو Raimu، پیرفرنه - Pierre Fresnay اوران دومازیس Orane Demazis، فرناندل- Fern andel وشارپن Charpin را می‌توان نام برد - فوراً درمیان مردم هواخواه فراوان پیدا کرد . پانیول اعتراف کرد که دوربین‌را بیشتر به‌عنوان وسیله‌ای برای تغییرصحنه به‌کار می‌برد؛ لیکن‌او برای ساختن قهرمانان فیلم و نوشتن گفتگوی سینمایی مفاهیم ومعیارهایی به دست داد که به زودی در طرزکار نویسندگان و کارگردانان فرانسوی تأثیر فراوان کرد. در حقیقت بهترین آثار سینمایی فرانسه به‌آمیزه‌ای از تصاویر فراموش نشدنی ویگو وگفتگوهای زیرکانه و اندیشه‌انگیز و آدمهای کامل وپروردهٔ پانیول مبدل شد. اما یك بحران دیگرلازم بود تا این تحول درسینمای فرانسه صورت گیرد.

درپایان ۱۹۳۴ . همهٔ استودیوهای بزرگ فرانسه به‌علت بحران اقتصادی، وفساد وبیکفایتی کسانی که پس از ظهور فیلم ناطق صنعت سینما را اداره می‌کردند، ورشکست شده ودرهای خود را بسته بودند. پانیول با احتیاط تمام باپولهایی‌که ازفیلمها ونمایشنامه‌های خودبه‌دست آورده بود، استودیویی در نزدیکی مارسی باز کرد ، وازآن هنگام تاکنون درهمانجا مشغول‌کار بوده است. اما برای فیلمسازانی‌که کمتر از پانیول بختیار بودند، درآن هنگام جزوحشت وبیکاری و شاید قطع رشتهٔ فعالیت سینمایی‌چیزی‌درپیش نبود.

راه رستگاری فیلمسازان فرانسوی ـ و درحقیقت تجدید حیات سینمای فرانسه به‌طور کلی ـ از جایی پدید آمد که انتظار نمی‌رفت؛ بدین معنی که به‌جای چند استودیوی بزرگ که در کار خود درمانده بودند، دهها تهیه‌کنندهٔ مستقل به ساختن فیلم پرداختند. این گروه امیدوار بودند که با ساختن فیلمهای مستقل در آن‌گیرودار فایده‌ای ببرند؛ وشگفت اینجاست که نه‌تنها کار تهیهٔ فیلم رونق گرفت، بلکه فیلمهایی که‌بدین ترتیب ساخته شدبهتروزاینده‌تر ازهمیشه بود. هرچنداین تهیه‌کنندگان از هر جهت که بنگریم مردمی گمنام بودند که تیری در تاریکی می‌انداختند، ولیکن ازیك جهت بسیار مهم با تهیه‌کنندگان پروپاقرص سابق تفاوت داشتند: اینان کمیته یا هیئت مدیره‌ای نداشتند تا ارزش سناریوهای خود را به تصویب آن برسانند و در آنجا معلوم کنند که چه فیلمی از لحاظ اقتصادی قرین به صرفه است. اگر کارگردانی سناریویی دردست می‌گرفت و به‌نزد این تهیه‌کنندگان می‌رفت و احیاناً قول می‌داد که فلان بازیگر بنام نیز در فیلم او شرکت خواهد کرد، آنها راضی می‌شدند ـ همین عوامل برای رفتن به نزد این و آن و تهیهٔ سرمایه‌کافی بود. البته‌بسا مردمان درستکاری که در این راه‌سرمایهٔ خود را از دست دادند، و بسا هنرمندانی که به خاطر دستمزدی که هرگز رنگش را ندیدند به کار پرداختند. اما در زیر همین شرایط نامساعد، استقلال و زایندگی کارگردانان فرانسوی، به سینمای فرانسه بازگشت. درتاریکترین‌لحظهٔ تاریخ سینمای فرانسه، هنرمندان‌فرانسوی بی‌آنکه خود بدانند در آستانهٔ «عصر طلایی» زودگذر خویش قرار داشتند.

وقایعی که در سراسر اروپا روی می‌نمود، به کوبیدن و صاف کردن راه این هنرمندان کمك می‌کرد. تشکیل جمهوری جدید در اسپانیا، حملهٔ ایتالیا به حبشه، و خطری که پس از رأی گرفتن در ناحیهٔ «سار» از طرف آلمان هیتلری احساس می‌شد، باعث شدکه‌حرق ملی فرانسویان به جنبش درآید. در سال ۱۹۳۵، پس از بحرانهای مکرر، اختلافات سیاسی قدیمی فرانسویان به تدریج از میان رفت و لیبرالها ودست‌چپیها به‌یکدیگر نزدیك شدند و ترکیب خوش‌بینانه‌ای را تشکیل‌دادند که‌به «جبههٔ‌توده‌ای» معروف‌شد. حس‌اعتماد واطمینان

تازه‌ای بر فرانسه حکمفرما شد. مردم احساس کردند که با همکاری و اتحاد حل کردن اختلافات جزئی در پرتو حسن‌نیت می‌توانند باهم کار کنند و دنیای بهتری پدید آورند. تا دو سال بعد، بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷، این خوش‌بینی درسینمای فرانسه نیز مشهود بود. «جشن قهرمانان» la Kermesse Héroique (۱۹۳۵) اثر ژاک‌فدر Jacques Feyder و «پنج‌تن» La Belle Equipe (۱۹۳۶) اثر دوویویه بیان کننده این نظر بودند که در سایهٔ کار و عمل می‌توان برهرمصیبتی فائق‌آمد. در فیلمهای دیگر نسبت به‌مردم عادی علاقه وتوجه به‌چشم می‌خورد ولزوم فهمیدن وضع آنان و اظهار همدردی با آن بیان می‌شد. «تونی» Toni (۱۹۳۵) و «خیال‌باطل» La Grande Illusion (۱۹۳۷) اثر رنوار، «در قلب پاریس» Gribouille (۱۹۳۵) نمونه‌هایی از این گونه فیلمها بودند.

اما به زودی جریان تغییر کرد. در ۱۹۳۷ «جبههٔ توده‌ای» درهم‌شکستن امیدهای خود را در اسپانیا به چشم دید؛ قرارداد شوم مونیخ سایهٔ جنگ بر اروپا افکند و سراسر فرانسه را از کار انداخت اثر این وضع به زودی در فیلمهای فرانسوی ظاهر شد. پانیول در فیلمهایی مانند «درو» Règain (۱۹۳۷) وزن‌نانوا La Femme du Boulanger (۱۹۳۸) از بازگشت به زمین و ارزشهای سادهٔ زندگی روستایی سخن می‌گوید. اما بیشتر کارگردانها در صحنهٔ حاضر جز نومیدی چیزی نمی‌دیدند. علاقهٔ آنها نسبت به مردم برجای‌خود باقی‌بود، ولی‌چهرهٔ شادمان ژان‌گابن Jean Gabin درفیلم «پنج‌تن» جای خود را به سینمای افسرده وتنهای ژان‌گابن در فیلم «روزمی‌آید» Le Jour se Iéve (۱۹۳۹) می‌دهد که در اتاق هتل خودمحاصره شده و در انتظار مرگ نشسته است. در پایان دههٔ چهارم، رنج و خودکشی و مرگ ناگهانی موضوع غالب فیلمهای فرانسوی را تشکیل می‌داد. جالب است‌که‌فیلم«مارسی‌یز» La Marseillaise(۱۹۳۸) که به عنوان «فیلم رسمی جبههٔ توده‌ای» بر عهدهٔ رنوار واگذار شد، شاید ضعیف‌ترین فیلم او ازکار درآمد. طرح این فیلم دردورهٔ خوش‌بینی ریخته شد. ولی کار ساختن آن در زمانی انجام گرفت که رفته رفته سرخوردگی و ترس پدید می‌آمد. در نتیجه این فیلم به جای آنکه

بیان‌کنندهٔ این ایمان و اعتقاد باشد که فرانسه در سایهٔ وحدت خواهد-توانست در همهٔ جبهه‌ها با فاشیسم نبرد کند، فقط امید و آرزوی چنین امری را اظهار می‌دارد. هنوز سالی نگذشته بود که ژان‌رنوار لباس سربازی به‌تن کرد وبرای نبرد با نازیها که به کشورش حمله‌ور شده بودند، به جبهه رفت. هنگامی که آلمانها فرانسه را تصرف کردند، رنوار به سویس گریخت و به زودی از آنجا خود را به هولیوود رساند.

درپنج سالی که فرانسه دردست آلمانها اسیر بود، استودیوهای فرانسه‌همچنان فیلم می‌ساختند، گواینکه بسیاری ازبهترین هنرمندان فرانسوی ـ مانند رنوار، دوویویه، بنوآلوی، فدر ـ جلای وطن کرده بودند. کسانی که در فرانسه ماندند، خود را از موضوعات جاری دور نگه داشتند و به گذشته پناه‌بردند. «ساحل مه‌آلود» ـ Quais des Brumes (۱۹۳۸) و «روزمی‌آید»، اثر مارسل‌کارنه حالت فلج و درماندگی عمومی را که از نزدیکی جنگ به فرانسه دست داده بود. با واقع‌بینی تمام نشان می‌دهد؛ حال آنکه آثار زمان جنگ همین کارگردان، «مهمانان شب» Visiteurs de Soir (۱۹۴۲) و Les Enfants du Paradis (۱۹۴۵) تمثیل‌هایی هستند در بارهٔ مرگ و نومیدی در زمینهٔ رومانتیك روزگاران قدیم. دهها فیلم فرانسوی، قصرهای زیبای قدیمی را که با واقعیت سالهای اشغال فرانسه شباهتی نداشت، زمینهٔ داستانهای عرفانی واندوهناك قرون‌وسطایی‌قرار دادند. فیلمهای «شبح بارون» Le Baron Fantôme (۱۹۴۳)؛ «نامزد تاریکی» La Fiancee des Tenébre (۱۹۴۵)، و «سیلوی و شبح» Sylvie et le Fan Tôme (۱۹۴۵) از آن جمله است. حتی ژان‌کوکتو Jean Cocteau که بیش از دوازده سال پس از ساختن فیلم تجربی و جسورانهٔ «خون شاعر» ـ Sang d'unPoéte (۱۹۳۰) با دیگر به ساختن فیلم پرداخت، پا را از زمان گذشته فراتر ننهاد. ی فیلم زیبایی به نام «بازگشت جاودانه» L' Eternel Retour (۱۹۴۳) از روی داستان تریستان ساخت و نیز اقتباسی از افسانهٔ «زیبا و جانور» La Belle et la Bette (۱۹۴۶) تهیه کرد. هنرمندان کوچکتر فقط به ساختن فیلمهای مبتذل پرداختند. حاصل کار آنها در آن ایام، عبارت‌بود از چندکمدی،

چند فیلم ساز و آواز، و چندین داستان عاشقانه .

از میان همهٔ فیلمهای آن دوره، فقط «غراب» Le Corbeau (۱۹۴۳) تا حدی به طور مستقیم و کنجکاوانه به امور جاری مربوط بود. این فیلم که خالی از هرگونه رنگ سیاسی بود، ملو درامی بود، دربارهٔ تأثیر خانمانسوز چند نامهٔ بی‌امضاء دریك شهر کوچك فرانسه. اما چون کلوزو در این فیلم جامعه را چندان ستایش نکرده بود ـ آن هم در زمانی که احساسات ملی بسیار شدید بود ـ و چون آلمانها توزیع این فیلم را در خارج از فرانسه تحت عنوان ناخوشایند « یك شهرکوچك فرانسوی» برعهده گرفتند، کلوزو متهم به هواداری آلمانها شد. وقتی که نازیها رفتند، نمایش فیلم‌کلوزو ممنوع شد و خود اونیز تا چند سال از کار برکنار ماند. اکنون که موج احساسات ملی قدری فرو نشسته است، شاید بتوان گفت که کلوزو نه هوادار آلمان بود و نه ضد فرانسه؛ بلکه او ضدانسان بود. آثار اخیراو، مانند «مزدترس» و « شیطان‌صفتان » نشان می‌دهد که اساس استادی او عبارت است از استفاده از پست‌ترین غرایز و پلیدترین عناصر برای ایجاد صحنه‌های تکان‌دهنده و شگفت‌انگیز و منقلب‌کننده.

از پایان جنگ تا کنون، صنعت سینمای فرانسه بی‌شك آشفته ترین وبی‌نظم‌ترین سینمای اروپابوده است. درین مدت سینمای‌فرانسه مدام از بی‌پولی نالیده است و دولتهای مستعجل‌گاه‌به‌گاه به آن کمکی رسانده‌اند، و تهیه‌کنندگان خواسته‌اند با بیرون دادن تقلیدهای ادی‌کنستانتین Eddie Constantine ازگانگستربازیهای امریکایی ونشان دادن لنگ و پاچهٔ مارتین‌کارل Martine Carol وساختن ملو درامهای شهوت‌انگیز و پلید از روی نازلترین آثار مکتب « نئورئالیست » ایتالیا، ثبات و دوامی در صنعت سینمای فرانسه پدید آورند. برخی دیگر به سبك ادبی قدیم بازگشته‌اند و به فیلمبرداری از رومانهای برجسته‌پرداخته‌اند. «آهنگ روستایی» ـ Symphonie Pastorale (۱۹۴۶) و « شیطان در جسم » Le Diable au Corps (۱۹۴۷) و «ابله» L'Idiot (۱۹۴۷) و روایتهای سینمایی همهٔ آثار کولت Colette از آثاراین دسته است. اما چهرهٔ انسان منفرد و خیالپرور و رنجدیده‌ای که در فیلمهای فرانسوی‌دیده

می‌شد، همچنان بر پردهٔ سینمای فرانسه باقی مانده است. این چهره را در فیلمهای «دیوارهای مالاپاگا» The Walls of Malapaga (۱۹۴۹) و «کلاه‌طلایی» Casque d'Or (۱۹۵۲) و «مغرورها» Les Orgueilleux (۱۹۵۴) می‌توان دید. ولی این فیلمها در حقیقت بازماندهٔ دوران گذشته‌اند. اینکه‌سینمای‌فرانسه‌اکنون موضوعات یا روش‌هایی معین و روشنی را دنبال نمی‌کند، خود انعکاسی است از تزلزلی که کشور فرانسه پس از جنگ تا کنون دچار آن بوده است.

چیزی‌که با همهٔ جنگ‌وهرج ومرج سیاسی وجود خودرا نگه داشته‌است، فردیت نیرومندی است‌که در بهترین سینماگران فرانسوی دیده می‌شود. این‌فردیت‌را درکمدیهای خارق‌العاده وکاملا شخصی ژاك تاتی Jacques Tati می‌توان‌دید؛ مانند «روزجشن» - Jour de Fête (۱۹۴۹) و « روز تعطیل مسیو هولو » - M Hulots' Holiday (۱۹۵۳). این‌فیلمها باهمان شوخ‌طبعی‌وحرکات گنگ‌بازی (پانتومیم) که زمانی از مشخصات آثار رنه‌کلر بود، برداشته شده‌اند. همچنین باعث‌دلگرمی‌است‌که هنرمندان با ابتکار وبااستعدادی چون‌رنه‌کلمان Clément روبر برسون Bresson ژاك‌بکر Beckr و نیکول ودره Vedrés توانسته‌اند به‌ساختن‌فیلم بپردازند؛ هرچند که محصول کارآنها محدود بوده است. با آنکه سرمایه‌گذاران غالب فیلمهای فرانسوی، با احتیاط بی‌اندازه سرمایهٔ خودرا در اختیار کارگردانان می‌گذارند ، بازهم گاهی اتفاق می‌افتد که کسانی مخارج تهیهٔ فیلمهای جسورانه وبرجسته‌ای چون «فاربیك» Farrebique (۱۹۴۶)، « زندگی فردا آغاز می‌شود» - La Vie Commence Demain (۱۹۵۰)،«یادداشتهای‌یك‌کشیش روستایی» -Journal d' un Curé de Campagne (۱۹۵۱)، و «بازیهای ممنوع» Jeux Interdits (۱۹۵۲) را برعهده بگیرند. علاوه براینها، البته بازیمانده‌های سینماگران قدیمی نیز،که فردیت همواره شعارشان بوده‌است، هنوز فعالیت می‌کنند. ژان کوکتو هنوز راه مستقل خودرا ادامه میدهد وحرباءوار رنگ‌به‌رنگ می‌شود؛ زمانی « جانوروزیبا»ی پر زرق و برق را می‌سازد، زمانی به فیلم تئاتری « والدین نااهل » Les Parents Terribles (۱۹۴۸) می‌پردازد، وزمانی‌دیگر

به‌ساختن فیلم کاملا سینمایی و حساس « اورفئوس » Orpheus (۱۹۵۰) دست می‌زند. ساشاگیتری Sasha Guitry شیوهٔ ساده وشوخی‌آمیز وپرگفتگویی را که مدتها پیش از سقوط فرانسه در پیش گرفته‌بود، تا هنگام مرگش‌در۱۹۵۷ ادامه داد. بالاتر ازهمه، اکنون رنه‌کلر باردیگر درکشور خود سرگرم ساختن فیلم‌است. فیلمهای او، « زیبا و شیطان » Beauty and the Devil (۱۹۴۹) و « زیباییهای شب » Beauties of the Night (۱۹۵۱) [illegible] دهندهٔ قریحهٔ ملایمی‌است، قریحه‌ای‌که مانند گذشته همچنان [illegible] ازشادی و آفرینندگی وزیبایی دگیرایی‌است؛ اما درانتخاب موضوع [illegible] خود جدی‌تر وعمیق‌تر به‌نظر می‌رسد. این‌گونه فیلمها به‌ما یا[illegible] می‌کنند که عظمت حقیقی هنرسینمای فرانسه را هنوز باید در [illegible] کارگردانهایی جستجوکرد‌که‌زمینهٔ سینمارا دروهلهٔ اول به‌عنوان وسیلهٔ بیان شخصی می‌شناسند؛ و درنزد تهیه‌کنندگانی که هنوز می‌خواهند فیلمسازی‌را به‌شکل فیلمهای جداگانه درنظرآورند، نه به‌شکل [illegible] « تولید سالانه ».

آلمان: فیلمهای تبلیغاتی

حتی در همان هنگامی که استودیوهای آلمان سرگرم [illegible] شدن به وسایل فیلم ناطق بودند، زنگ خطر به‌صدا درآمده بود. ناسیونال سوسیالیستها به‌واسطهٔ انتخابات ۱۹۲۸ جای پای محکمی در رایشتاك به‌دست‌آورده بودند، و حزب بزرگ سوسیال دموکرات دچار یك بیحسی شده‌بود که به‌زودی نتایج وخیم به‌بارآورد. پس از سقوط بازار در امریکا، وامهایی‌که آلمان از سال ۱۹۲۴ به‌اتکاء آنها گذران می‌کرد، ناگهان قطع شد؛ و هنگامی که کارخانه‌ها یکی پس ازدیگری بسته شدند، ملت آلمان دچار یك‌دورهٔ بیکاری شد که راه‌را برای روی کارآمدن هیتلر در ۱۹۳۳ باز کرد. سوسیال دموکراتها با بیطرفی عاجزانه‌ای به‌نظارهٔ صحنه ایستادند. کمونیستها می‌کوشیدند تودهٔ مردم را به‌انقلابی نظیر انقلاب روسیه برانگیزند. نازیها شعار « خون و میهن » را پیش‌کشیدند وبه‌کسانی‌که به‌هیتلر وسرنوشت پرافتخار مردم

آلمان اعتقاد داشتند، قول زندگی بهتری می‌دادند. کسانی که نمی‌خواستند این‌وعده هارا باورکنند، منظرهٔ سالهای آینده را درجنگهای سخت خیابانی میان‌کمونیستها ونازیها، درسالهای ۳۳ـ ۱۹۳۰ به‌چشم می‌دیدند. نازیها که ازطرف برخی ازبزرگترین صاحبان صنایع آلمان پشتیبانی می‌شدند، برنامه‌ای داشتند که درتنظیم آن آگاهانه از برخی ازعمیق‌ترین ترسها و رؤیاهای مردم آلمان استفاده شده بود. احزاب دیگر بانبردهای داخلی نیروی خودرا به‌هدر می‌دادند.

درسراسر این دورهٔ شوم که‌هردم ناگهان آتش‌خشم زبانه می‌کشید وکابوس وحشتناك فقر وگرسنگی پدیدار می‌شد، پردهٔ سینمای آلمان جریان وقایع‌را بیرحمانه منعکس می‌کرد. مثلا « فرشتهٔ آبی » The Blue Angel (۱۹۳۰) شاهکاری از قساوت است. شاگرد ـ مدرسه های این فیلم را می‌توان همان « جوانان هیتلری » دانست که آموزگار خودرا با سنگدلی عذاب می‌دهند؛ و آموزگار نمونه‌ای از مقامات کهنه‌است که باید از میان بروند وجای خودرا به‌کسان تازه‌ای بپردازند. انعکاس واضحتراوضاع آن زمان را می‌توان درفیلمهایی‌یافت که بیکاری‌را به‌عنوان زمینه یا نقطهٔ شروع داستان خود قرار داده‌اند. قهرمان داستان که غالباً بیکار یاحد اعلی دستفروش دوره‌گردی‌است،از میان جمع حادثه‌جویان پلیدی می‌گذرد که بی شباهت به صحنه های «فیلمهای خیابانی» دورهٔ گذشته نبود ـ با این تفاوت که این‌بار سالن بدبرایی ایمن وراحتی وجود نداشت‌که قهرمان داستان بدان پناه‌برد. درکمدیها و داستانهای عشقی بیشمار، جوانان بی‌چیز وبیکاررا می‌بینیم که به‌یاری بخت وانتخاب دختری، به‌طرز معجز آسایی ثروتهای کلان به‌چنگ می‌آورند. حتی درفیلمهای رقص و آواز نیز بحران اقتصادی منعکس می‌شد. ازفیلم مردم‌پسند « سه نفر ازپمپ بنزین » ـ Drei von der Tankstelle (۱۹۳۰)، سه‌جوان آس‌وپاس اتوموبیل خودرا می‌فروشند ویك‌پمپ بنزین می‌خرند، و با نغمه سرایی سردرپی لیلیان هاروی Lillian Harvey می‌گذارند. اما بحران اقتصادی چیزی نبود که به‌این آسانیها دست‌بردار باشد. فیلمهای پرماجرای آن زمان، تسلیم و شکیبایی را به‌عنوان پاد زهری دربرابر نومیدی روزافزون تجویز می‌کردند؛ وفیلمهای قهرمانی، صعود به‌قله‌های ابر-

آلود کوهها را به‌عنوان راه فرار ازمشکلات جهان، به‌قهرمانان آریایی‌نژاد خود نشان می‌دادند.

ازحیث کیفیت فیلم، به‌نظر می‌رسد که ظهور صدا به‌فیلمهای آلمانی کمتر ازفیلمهای دیگر صدمه زده‌باشد. بهترین کارگردانان آلمان همچنان برجنبهٔ تصویری فیلم بیش ازگفتگو تکیه می‌کردند؛ حرکت دوربین نیزفقط برای مدت کوتاهی دچار اشکال‌شد. کسانی مانند پابست Pabst ، فریتس لانگ Fritz Lang، و ماکس اوفولس Max - Ophuls همهٔ علاقهٔ خودرا به‌محتوای‌عاطفی ورمزی نماها حفظ‌کردند وهرگز اجازه ندادندکه‌فیلمهای آنها به‌درجهٔ فیلمهای « صددرصد تمام ناطق» که درجاهای دیگرمتداول بود سقوط‌کند. در «جبههٔ غرب در ۱۹۱۸» Westfront (۱۹۳۰) و Die Dreigroschenoper (۱۹۳۰) اثر پابست، یا درفیلم «م» M (۱۹۳۱) اثر لانگ، ترکیب پخته‌ای ازتصویر وصدا دیده می‌شودکه مسلماً نسبت به‌زمان‌خود بسیار پیش‌رفته است. حتی « دختر انیفورم پوش »Mädchen in Uniform (۱۹۳۱) با آنکه از نمایشنامه اقتباس شده است، با استفادهٔ دقیق از دوربین،عنوان ننگین «تئاتر توی قوطی » را ازخود دور نگاه می‌دارد. در این فیلم، میان بیگناهی هرتاتیله Hertha Thiele که همیشه لباس سفید به‌تن دارد ودر زمینه‌های روشن ازاوفیلمبرداری شده‌است، بامدیرمدرسهٔ سختگیر سیاهپوش، تضاد شدیدی به‌چشم می‌خورد؛ ونماهای مکرر وشوم پلکان ژرف مدرسه، مصیبت پایان فیلم را ازهمان ابتدا باقوت تمام درنظرمی‌آورد. در نخستین فیلمهای رقص و آواز آلمانی‌نیز، باآنکه امروز جلای خودرا ازدست داده‌اند، می‌توان ازتماشای‌ابداعاتی چون پرواز دوپروانه درطول یك‌قرن تاریخ‌موسیقی در فیلم « ضربان دوقلب » (۱۹۳۰) لذت برد. رقص‌صندلیها درفیلم «رقصهای‌کنگره» Congress Dances (۱۹۳۱) اثر اریك‌چارل Eric Charrell نیز ازهمین قبیل است.

هنگامی‌که بحران اقتصادی شدت‌گرفت وخطر نازیسم آشکارتر شد، چندفیلمی که ظاهراً درجبههٔ مخالف ارتجاع و ناسیونالیسم روزافزون قرار داشت، ساخته شد. فیلم « برزخ » Niemandsland (۱۹۳۱) اثر ویکتور تریواس Victor Trivas یك داستان ضد

جنگ‌است که باکمال مهارت وزیرکی ساخته وپرداخته شده است. پنج سرباز ـ یکی آلمانی، یکی‌فرانسوی، یکی انگلیسی، یکی سیاهپوست، یکی یهودی ـ دریك‌جا در گودال بمب که درمیان دوسپاه متخاصم در جنگ جهانی اول قرار دارد، گیر می‌افتند. درآن وضع، ناچار می‌آموزند که به‌یکدیگر وبه‌آرزوی صلح یکدیگر احترام بگذارند؛ اما جنگ به‌جای صلح برای‌آنها مرگ درپیش‌دارد. درپایان فیلم، نمای آن‌پنج نفر، در حالی که باهم پیش می‌روند، روی نمای میدان جنگ چاپ شده‌است. این‌صحنه اشاره مبهمی است به‌انترناسیونالیسم؛ منتهی اشارهٔ نومیدانه‌ایست، زیرا که‌قهرمانان آن همه مرده‌اند. سلاتان‌دودو Slatan Dudow درفیلم Kühle wampe (۱۹۳۲) مستقیماً به‌زندگی عصرخود رجوع‌کرد و اثرات بحران‌را برطبقهٔ کارگر آلمان نشان داد. وی باقدرت ودقت، تلاش مداوم بیکاران را برای یافتن‌کار، اخراج شدن‌کارگران را ازکار، وخودکشیهای نومیدان‌را نشان داد. این فیلم که ازهمهٔ فیلمهای آن دوره قویتر بود، بیان‌کنندهٔ نقطهٔ نظر کمونیستها بود؛ سرانجام برای مشکلات فراوان قهرمانان خود، جز این‌شعار مبهم که «باید مبارزه‌را ادامه دهیم و پیش‌برویم،» راه حلی نشان نمی‌دهد.

ازمیان‌آثار پابست، «رفاقت» Kameradschaft (۱۹۳۱) ازهمه گیراتراست. این‌فیلم داستان ریزش یك‌معدن است درمرزآلمان وفرانسه؛ معدنچیان‌آلمانی ازراه تونلی‌که اززمان جنگ به‌بعد متروك مانده است، برای نجات دادن‌معدنچیان فرانسوی که در معدن محبوس شده‌اند می‌شتابند. این فیلم اتحاد بین‌المللی کارگران‌را بیان می‌کند، معدنچیان‌آلمانی درتوضیح اینکه چرا برای‌نجات دادن دشمنان سابق جان خودرا به‌خطر انداخته‌اند، می‌گویند، «معدنچی معدنچی است.» به‌علاوه، کارگران‌آلمانی باید دسته‌های نجات تشکیل دهند واز وسایل معدن خود برای نجات استفاده کنند. صاحبان معدن با بی‌میلی به کارگران اجازهٔ چنین کاری را می‌دهند. پابست همهٔ این صحنه‌هارا با دقت استادانه‌ای‌نشان داده‌است؛ مخصوصاًصحنه‌های وحشتناك گیرافتادن کارگران درزیرزمین استادانه ساخته شده‌است. معهذا دراین فیلم نوعی سردی به‌چشم‌می‌خوردکه‌نشان می‌دهدپابست‌برای‌بیان نظریهٔ سیاسی خود

این‌صحنه‌هارا تنظیم‌کرده‌است. درپایان‌فیلم، معدنچیان فرانسوی‌وآلمانی هردو دربارهٔ برادری ویگانگی کارگران سخنرانی می‌کنند؛ ودرعین‌حال آن دیوار زیرزمین‌که کارگران آلمانی برای‌نجات رفقای فرانسوی‌خود آن‌را خراب کرده‌اند، اکنون به‌وسیلهٔ هر دو طرف به‌سختی محافظت می‌شود. نکتهٔ عبرت انگیز اینجا است‌که کارگران آلمانی، که‌این‌فیلم درواقع برای آنها ساخته شده‌بود، به‌طور دسته‌جمعی ازدیدن این فیلم خودداری کردند.

این قبیل فیلمها، که درآنها عواطف مترقی، ومهارت دربه‌کار بردن دوربین ناطق به‌هم آمیخته بود، در امریکا با شور و شوق ناقدان روبه‌رو شد. درزمانی که سینمای امریکا سرگرم تلاش کردن با مسئلهٔ صدا بود، بسیاری‌ازفیلمهای آلمانی نشان دادند که‌صدا اگر هنرمندانه به‌کار رود، لازم نیست که تصویررا تحت‌الشعاع قرار دهد.

اما امروز می‌توان دید که‌فیلمهای آن دورهٔ آلمان وسازندگان آنها، باهمهٔ مهارت خود وباهمهٔ مترقی بودن خود، خواه ناخواه در طوفانی‌که سراسر آلمان را درمی‌نوردید، گیرافتاده بودند. حرکاتی که چنان نجیبانه وشجاعانه به‌نظر می‌آمدند، و عواطفی که چنان انقلابی می‌نمودند، درحقیقت چنان ازواقعیت اوضاع دور بودند ـ درزمانی که هیتلرداشت احساسات وافکار تودهٔ مردم‌را تسخیر می‌کرد، چنان فاضل مآبانه بودند ـ که در مبارزه برضد نازیسم به‌طرز اندوهباری ناتوان از کار درآمدند. چنین بودند فیلمهای مخالفان نازیسم؛ چنین بودند نیرومندترین فریادهای اعتراض. اما این فریادها نه به‌اندازهٔ کافی نیرومند بودند ونه به‌اندازهٔ کافی تکرار شدند تا بتوانند جریان را برگردانند. مخالفان که از نتیجهٔ انتخابات آوریل ۱۹۳۴ دانستند چه درپیش است، به‌محض آنکه توانستند، به سرزمینهای دیگر گریختند. کسانی‌که پای‌گریز نداشتند، به‌بازداشتگاهها رفتند.

همین‌که رژیم هیتلر بر آلمان چیره شد، دولت درصدد برآمد که مرام نازی‌را به‌زور درفیلمهای آلمانی منعکس سازد. می‌گویند که یکی‌ازنخستین‌کارهای گوبلز، وزیر تبلیغات هیتلر، این‌بودکه مدیران استودیوهای مختلف‌آلمان‌را فرا خواند و نسخه‌ای از فیلم «پوتمکین» ایزنشتاین را برای‌آنها نمایش‌داد. پس ازآنکه چراغها روشن شد،

گوبلز گفت، «آقایان، این‌نمونه‌ای بود از چیزی که من از شما می‌خواهم.» امافیلمی‌که با این سفارش ساخته شده عبارت بود از «هانس وستمار» Hans Westmar (۱۹۳۴) که‌جنبهٔ تبلیغاتی آن به‌قدری آشکار بود که‌گوبلز آن‌را برای تجدیدنظر کلی به‌استودیو پس‌فرستاد یا فیلمهایی مانند: Hitlerjunge Quex (۱۹۳۳) و SA - Mann Brand (۱۹۳۴) که غرض و مقصود خودرا چنان خام و خشن عنوان می‌کردندکه حتی نازیهای دو آتشه را نمی‌توانستند کاملا بفریبند. درنتیجه گوبلز روش خودرا تغییر داد. هنگامی که یکی‌دو سال ازعمر حکومت نازی‌گذشت، تبلیغات سیاسی صریح در فیلمهای داستانی آلمانی کاهش گرفت. البته گاهی فیلمهای «نفرت» ساخته می‌شد - نفرت بر انگلیسها («اوم پاول» Om Paul ۱۹۳۹)، نفرت بر یهودیها (Jud Suss ۱۹۴۰)- اما غالباً گوبلز قانع بود به‌اینکه استودیوها همان فیلمهای احساساتی‌قدیمی‌را بسازند، یا داستان های مردم‌پسند کوهنوردی را به‌صورت فیلم درآورند، یا فیلمهای پرخرج تاریخی که نشاندهنده شکوه و عظمت «امپراتوری آلمان» در گذشته بود، تهیه‌کنند.

از طرف دیگر، همهٔ سینماها مجبور بودند که یك حلقه فیلم خبری یا فیلم مستند دولتی دربرنامهٔ خود نشان دهند. به‌وسیلهٔ این نمودارهای زیرکانه و موذیانه از «واقعیات» جهان نازی‌بود که گوبلز ذهن وروح مردم آلمان را تسخیر می‌کرد. در۱۹۳۹ طول فیلمهای خبری او به‌چهل‌دقیقه می‌رسیده اما بزرگترین توفیق سینماگران‌نازی، فیلمهای مستند آنها بود. باآنکه این‌فیلمهادرنظر ما مشمئزکننده‌اند، نمی‌توان منکرشدکه درساختن آنها مهارت درخشان وزیرکی فراوان به‌کار رفته‌است. این فیلمها تحت‌نظرزنی به‌نام لنی ریفنشتال - Leni Riefenstahl ساخته‌می‌شد که‌پیش‌از دورهٔ هیتلر، بازیگرمتوسطی بود وسپس به‌صورت کارگردانی توانا وپیوندگری تردست درآمد. این فیلمهاهمهٔ زمینه‌های زندگی‌آلمان نازی‌را می‌کاویدند - مانند تظاهرات حزبی، نیروی هوایی‌جدید گورینگ، پیاده نظام، ورزشهای المپیك. شاید معروفتر وپر ابهت تر ازهمه، فیلم سه‌ساعته «پیروزی اراده» Triumph of the Will (۱۹۳۶) باشدکه به‌دستورخود هیتلر،

برای ضبط نخستین‌مجمع حزب درنورنبرگ ساخته‌شد. همهٔ جنبه‌های این مجمع تاریخی رژه‌های بی‌پایان، نطقهای آتشین، صفوف سپاهیان، ورزشهای دسته‌جمعی آنها، حتی غذاخوردن آنها ـ به‌وسیلهٔ دوربین ـ هایی‌که‌گویی درهمه‌جا حاضربوده‌اند، ضبط شده‌است. سی‌تن فیلمبردار ازاین وقایع فیلمبرداری می‌کردند، و برای اینکه این فیلمبرداران جاهای مناسب وحساس دراختیار داشته باشند، از دادن هیچ کمکی به آنان فروگذار نمی‌شد؛ زیرا که‌هیتلر و گوبلز هردو دریافته بودند که اهمیت شور وحرارت اعضای حزب درنورنبرگ هرقدرباشد، ازاهمیت انتقال این شور وحرارت به‌میلیونها آلمانی که می‌بایست فیلم‌را در سینماهای خود تماشا کنند، بیشتر نیست. نمی‌توان ناگفته گذشت که « پیروزی اراده » باآن رژه‌های بی‌پایان مشعل‌داران، درشت‌نماهای مکرر ناطقان، صفوف بی‌انتهای پیراهن قهوه‌ایها و پیراهن سیاهان که همچون مجسمه برجای خشك شده بودند و به‌یك اشاره ناگهان فریاد می‌زدند « Sieg Heil! » (« درود پیروزی! »)، درتماشاگران‌خود تأثیر دیوانه‌کننده‌ای داشت. در نظر کسی‌که موافق مرام نازی نباشد، همهٔ این مناظر ممکن‌است خیره‌کننده ودرعین حال ملال‌آور باشد. اما هیچ مخالفی نمیتواند تحت تأثیر نخستین حلقهٔ فیلم که پرواز هیتلر را برفرازشهر منتظر نشان می‌دهد، قرار نگیرد. دراین‌فصل، هیتلر همچون خدایی‌است که می‌خواهد به‌میان موجودات زمینی قدم بگذارد. همچنین است فصلی‌که درآن هیتلر وسران حزب او ازمیان صفوف هزاران هزار سربازنازی می‌گذرند. تأثیر این‌قبیل صحنه‌هارا برمردمی که با اشتیاق تمام می‌خواستند به‌الوهیت هیتلر اعتقاد داشته باشند، مردمی که مرام نازی را به‌نوعی دیانت مبدل کرده بودند، می‌توان تصور کرد.

اما نازیها تنها بدین‌قانع نبودند که فیلم را برای دامن زدن شوق مردم در داخل آلمان به‌کاربرند. چیزی نگذشت که سازندگان فیلمهای مستندآلمانی، در بیان روایت خویش از واقعیت چنان استاد شدند که توانستند اجازه دهند چاپهای مخصوصی از فیلمهای آنها به‌خارج صادر شود. بدین ترتیب، حتی مسابقات المپیك نیز وسیلهٔ تبلیغاتی به‌دست دستگاه گوبلز می‌داد. ازمقدار فیلمی که با مهارت

فراوان از جریان مسابقات المپیك گرفته شده بود، چندین چاپ مختلف « دوستانه » تهیه شد که تحت عنوان « المپیا » Olympia (۱۹۳۸) نمایش داده می‌شد. به‌هر چاپ که به‌کشور معینی فرستاده می‌شد، مقدار قابل ملاحظه‌ای ازنماهای قهرمانان آن کشور اضافه‌می‌شد، والبته صاحب‌منصبان نازی نیز همه‌جا به‌عنوان میزبانان ورزش دوست لبخند زنان حاضر بودند. بعدها، هنگامی که جنگ «عادلانه» ای که هیتلر ازمدتها پیش وعده می‌داد به‌صورت واقعیت دهشتناکی درآمد، فیلمبر داران همراه بمب افکنهای اشتوکا وواحدهای ضربتی به لهستان رفتند. فیلمی که از نبرد کوتاه لهستان ساخته شد، Feldzug in Polen (۱۹۴۰) نام گرفت وبرای برگزاری جشن پیروزی به‌همهٔ سینما های آلمان فرستاده شد. سپس، هنگامی که سپاهیان هیتلر به‌دانمارك و نروژ وهلند و بلژیك و رومانی و یوگوسلاوی حمله بردند، نسخه‌های مخصوصی ازهمین فیلم به مقامات عالی آن کشورها نشان داده شد تا بدانند که‌مقاومت بیهوده است. «پیروزی درغرب» Sieg im Westen (۱۹۴۱) که گزارشی از سقوط فرانسه است، نه‌تنها درآلمان بلکه درفرانسه نیز نشان داده شد تا ضعف فرانسویان «منحط» را در برابر سلامت و قدرت نظام نوین مؤکد سازد. در سراسر جنگ، گوبلز مکرر به‌مردم آلمان یادآوری می‌کرد که سینما دروغ نمی‌گوید؛ ومرتب به‌مردم‌آلمان فیلمهای‌خبری مستندی نشان داده می‌شد که به‌آنها می‌گفتند پیروزی نهایی آلمان حتمی است. اما در پس‌رئالیسم‌تصویری این فیلمها، گروهی سینماگر نشسته بودند که تربیت خاصی یافته بودند تا واقعیت را دگرگون سازند وبه‌صورت روایت رسمی «حقیقت» درآورند. نازیها به‌وسیلهٔ پیوندفیلم وگفتار واستفادهٔ ماهرانه ازصدا، همچنان که فکر وروح مردم‌آلمان را موذیانه به‌بازی گرفته بودند، پردهٔ سینما را برای بیان مقاصدخود به کار می‌بردند.

ازپایان جنگ تاکنون که آلمان به دوپاره تقسیم شده، پارهٔ شرقی صحنهٔ زنده‌ترین فعالیت سینمایی بوده است. شورویها، زیرکانه بهترین استودیوها وهمچنین کارخانهٔ «آگفاکولور» را دردست‌گرفتندو

با دادن عفو به‌بهترین سینماگران آلمانی، به‌زودی استودیوها را به‌راه انداختند. شگفت اینجاست که همان مردانی که تا چندی پیش فیلمهای ضدشوروی را برای نازیها می‌ساختند، این بار به ساختن فیلمهای ضد نازی برای شورویها پرداختند. نخستین فیلمهایی که در آلمان شرقی ساخته شد، مانند «جنایتکاران در میان ما»[1] Murderers Among Us (۱۹۴۶) و «ازدواج در تاریکی» Marriage in the Shadows (۱۹۴۸) داستانهای تلخی از جنایتهای جنگی آلمان، یاگزارشهای محکوم کننده‌ای ازستمگاری نازیها پیش از جنگ ودرزمان جنگ بود. چنانکه می‌توان انتظار داشت، درطرز پرورندان این موضوعها، رئالیسم روانکاوانه‌ای به‌کار می‌رفت. درسالهای اخیر، بنا برشواهد محدودی که در دست است، به‌نظرمی‌رسد که‌فیلمهای آلمان شرقی بیشتر نبردهای‌کمونیستهای‌آلمان را با نازیهاپیش‌از روی‌کارآمدن هیتلر مدح می‌کنند. فیلمهایی‌ازقبیل «ننه دلاور» Courage Mothuer (۱۹۵۵) که براساس داستانی از برت برشت Bert Brecht ساخته شده است، و «قوی‌تر ازشب» Stronger than the Night (۱۹۵۵) اثر سلاتان دودو، نمونه‌هایی از این شیوهٔ نوهستند. این فیلمها روایتهای تازه‌ای‌ازهمان وقایعی هستند که قبلاً فیلمهای نازی آنها را به صورت دیگری بیان کرده بودند.

جریان خلع‌ایادی نازیهای و امحاء آثار آنها، درآلمان غربی بسیارکندتر بود؛ وکارتولید فیلم ازپایان جنگ تاکنون درآنجا مقطع ومتزلزل بوده است باآنکه اریخ پومر Erich Pommer، تهیه‌کنندهٔ بزرگ فیلمهای «اوفا» دردورهٔ پیش ازهیتلر، اکنون درآلمان غربی به‌سر می‌برد، وجه امتیاز فیلمهایی که تا کنون در آنجا ساخته شده این است که این‌فیلمهافاقد هرگونه نقطهٔ نظری‌هستند. کارگردانان آلمان‌غربی برخلاف همکاران خود درآلمان شرقی ازقید سیاست‌حزبی

---

۱) فیلم «م» M (۱۹۳۱) اثر فریتس لانگ، در ابتدا این نام را داشت؛ ولی چون نازیها آن‌را کنایه‌ای نسبت به‌خود دانستند، سازندگان فیلم ناچار عنوان آن‌را تغییر دادند. ـ م.

وسفارشهای تبلیغاتی فارغ‌اند؛ اما درعین حال نمی‌توانند نظارت‌نیرو ـ های متفقین را فراموش کنند. سینماگران کنونی، چنانکه‌گویی از رنجاندن کسی باك داشته باشند، از موضوعهایی که ممکن است باعث بروز اختلاف شود، وحتی موضوعهایی که به‌مسائل فعلی مربوط‌گردد، پرهیز می‌کنند. مثلافیلم«ژنرال‌شیطان» The Devil's General (۱۹۵۵)، اثر هلموت‌کویت‌نر- Helmut Käutner، که کار ـ گردانی آن ماهرانه وبازیش درخشان است، در سینمای آلمان غربی یك فیلم استثنایی به‌شمار می‌رود- زیرا این فیلم جرئت نموده است‌که فساد وزشتکاری سران‌نازی را درآخرین سالهای جنگ نشان دهد؛ بیشتر فیلمسازان به‌همان انواع قدیمی فیلم پناه برده‌اند. داستانهای تلخ وشیرین رقص وآواز، ماجراهای عشقی ونظامی، فیلمهای تاریخی «باشکوه»دوباره پیدا شده‌اند، وهیچ نشانی ازپیشرفت وبهبود درآنها دیده‌نمی‌شود. چند فیلمی، مانند « چیرگی بر زندگی و مرگ » Master Over Life and Death (۱۹۵۵) اثر ویکتور ـ ویکاس ـ Victor Vicas ، و « تا هنگامی که نزدیك منی » ـ As Long As you're Near Me (۱۹۵۵) اثر هارالد براون Harald Braun نشان‌دهندهٔ پیشرفت فنی استودیوهای‌آلمان‌غربی هستند. اما به‌طورکلی به‌نظر می‌رسد که سینماگران آلمان غربی نمی‌ـ خواهند یا نمی‌توانند جز به‌زبان بسیارسطحی دربارهٔ زندگی گذشته یا کنونی کشور خود سخن بگویند. مثل این است که سرگذشت‌اندوهبار فیلم ناطق درآلمان، میراثی ازترس برای آنها برجای نهاده است ـ ترس ازبه‌کار بردن سینمای ناطق به‌طور مفید ومؤثر در دوره‌ای که بازهم دورهٔ بحران ودگرگونی است.

شوروی وهمراهانش

صدا دیر به اتحاد شوروی رسید. گرچه از سال ۱۹۲۶ دو سیستم صدا در مراحل آزمایشی بود، نخستین فیلم ناطق روسی، «راه زندگی» The Road to Life در (۱۹۳۱) از استودیو بیرون آمد. در این مدت، ناقدان در امریکا و اروپا از فیلمهای آزمایشی

جسورانهٔ روسی در اواخر دورهٔ صامت یاد می‌کردند و امیدوار بودند که‌کارگردانان روسی، هنر سینما را از تباهی «تئاتر توی قوطی» و فیلمهای قالبی ساز وآواز ، نجات دهند. بسیاری کسان‌می‌دانستند که پودوفکین وایزنشتاین، هردو، مدتها پیش از شروع هرگونه کار عملی در زمینهٔ فیلم ناطق، دربارهٔ امکانات صدا به تفصیل سخن رانده‌ونوشته بودند. آیا آموزشهای این دو استاد می‌توانست الهام بخش فیلمهای ناطقی گردد که به اندازهٔ آثار کلاسیك آنها در دورهٔ صامت گویا و قوی باشد؟ آیا آنها می‌توانستند در زمینه‌های ناشناختهٔ صدا،راههای سینمایی حقیقی باز کنند؟ تا مدت کوتاهی، این امر کاملا ممکن به نظر می‌رسید. «راه زندگی» با وجود داستان سادهٔ خود در بارهٔ اهل شدن گروهی از جوانان «نااهل» ، از حیث به‌کار بردن حاشیهٔ صدا به‌طرز امیدوار کننده‌ای تازگی داشت. فیلمهای بعدی، مانند«ایوان» Ivan (۱۹۳۲) و «مرز» Frontier (۱۹۳۵) اثر داوژنکو Dovzhenko و «سه سرود در بارهٔ لنین» - Three Songs About Lenin (۱۹۳۴) اثر ژیگا ورتوف و « فراری » Deserter (۱۹۳۳) اثر پودوفکین، زمینهٔ تازه صدا را بخصوص از لحاظ به‌کار بردن موسیقی و آوازهای‌دسته جمعی وهماهنگ‌ساختن اصوات گوناگون برای‌ایجاد صدای گویا، آزادانه کاویدند. این‌سینما-گران همواره میکوشیدند که تصاویر خودرا به وسیلهٔ صدا تقویت کنند، نه آنکه صدا را به تقلید از تصویر وا دارند؛ وبدین ترتیب ، اثرات‌خیره‌کننده‌ای پدید آوردند. حتی درجاهایی که موفق‌نگشته‌اند، مانند اوج‌فیلم «فراری» وسخنرانیهای طولانی «سه سرود دربارهٔلنین»، بازهم آثار آنها هیجان انگیز وگیرا است. بسیاری کسان‌این نظریه‌را پیش کشیدند که چون‌کار سینمای شوروی در دست کاسبان سرسخت پولپرست نیست، کارگردانهای شوروی بیش ازکار گردانهای کشورهای دیگر آزادی هنری دارند

اما هرچند سینمای شوروی به انگیزهٔ پولی وابستگی نداشت، در آغاز دورهٔ ناطق، انگیزه‌های دیگری ناگهان در شوروی برسینما مسلط شد. بدین معنی که یکی از هدفهای نخستین برنامهٔ پنجساله عبارت بود از افزایش وسایل نمایش فیلم در سراسر کشور. در ظرف

چهار سال، از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲، شمارهٔ دستگاههای نمایش فیلم در شوروی به ۲۷۰۰۰ رسید؛ یعنی سه‌برابر شد. این امر، وضع‌فیلم‌را در اتحاد شوروی سخت دگرگون ساخت. با افزایش سریع سینما در سراسر کشور، گروه عظیمی تماشاگر تازه برای فیلمهای روسی پدید آمد؛ و با افزایش این تماشاگران مسئولیت سینماگران شوروی نیز افزایش یافت. بی‌شك، آثاری از قبیل «ده روزی که دنیارا تکان‌داد» و «بابل جدید» و «قورخانه» برای ملتی که بیشتر از روستاییان‌عقب مانده وکارگران بیسواد تشکیل می‌شد، بیش از اندازه پیچیده بود. وچون دامنهٔ نفوذ فیلم گسترش یافت، ناقدان شوروی، کارگردانهای درجه اول را به «فورمالیسم» متهم کردند وگفتند که اینان آزمایش هنری را به خاطر نفس آزمایش انجام می‌دهند و توجهی به وظیفهٔ تبلیغی و تعلیمی سینما در جامعهٔ سوسیالیستی ندارند. در ۱۹۳۲ که دومین برنامهٔ پنجساله آغاز شد، از سینماگران پرسیدند که: «این چگونه تبلیغی است که فقط برای روشنفکران قابل فهم است ووسیع‌ترین توده‌های مردم چیزی از آن نمی‌فهمند؟» سینماگران‌راواداشتند که از بازیهای زیبا و ور رفتن با مسائل فنی دست بردارند و با آنچه ناقدان آن‌را «رئالیسم سوسیالیستی» می‌نامیدند، دست وپنجه نرم‌کنند. و منظور از «رئالیسم سوسیالیستی» عبارت بود از نوعی از رئالیسم ساده‌وصریح وطبیعی که باهدفهای حزب کمونیست درهرلحظه‌مطابقت داشته باشد.

آنچه فیلم روسی در این هنگام بدان احتیاج فوری داشت، قهرمانی بود که توده‌ها بتوانند خود را به آسانی با او تطبیق کنند ـ نه «تودهٔ قهرمان» ایزنشتاین و نه‌قهرمان رمزی (سمبولیك)داوژنکو؛ بلکه فردی از افراد ملت که بدین عنوان به آسانی قابل تشخیص باشد. فیلم ناطق، ناگهان به سناریو نویسان وکارگردانان امکان داد که قهرمانانی پدید آورندکه عیناً به‌زبان عوام سخن بگویند. سینماگران، اشکال آزمایشی را کنار گذاشتند. داستانهای خود را ساده کردند، و برای واقعی ساختن زمینهٔ داستان و گفتگوها و آدمها کوشیدند. در پایان ۱۹۳۴ که‌دو برادر کارگردان، سرگئی وگریگوری واسیلیف Vassiliev فیلم «چاپایف» Chapayev را ساختند، معلوم شد

که این درست همان چیزیست که گردانندگان سازمان تبلیغاتی‌شوروی در نظر داشتند. این فیلم به زبانی روشن، شوخی آمیز، و تا حدی رومانتیك در بارهٔ یکی از رهبران پارتیزانها در جنگهای داخلی روسیه‌سخن می‌گوید.این رهبر، یکی ازافراد مردم‌است که‌پارتیزانهای روستایی خود را به‌سوی پیروزی رهبری می‌کند وخودش نیز سرانجام بلشویك با انضباطی می‌شود. توفیق این فیلم در داخل اتحاد شوروی عظیم بود، و در خارج نیز شور وگرمی فراوان فیلم، و گیرایی‌صحنه‌های نبرد آن، وافسون قهرمان آن، که باریس بابوچکین BoriS-Babotchkin نقش اورابازی می‌کرد، نه‌تنها تحسین ناقدان ، بلکه استقبال وسیع مردمان را نیز برانگیخت. «چاپایف» سرمشق فیلمهای بزرگ روسی در پایان دههٔ چهارم ، کمابیش تا آغاز جنگ، قرار گرفت.فیلمهایی از قبیل«ما اهل کرونشتات هستیم»we Are from Kronstadt (۱۹۳۶) و «نماینده بالتیك» Baltic Deputy (۱۹۳۷) و سه فیلم «ماکسیم» Maxim (۴۰ - ۱۹۳۸) همه، سر گذشت مردانی بود که در رویدادهای انقلابی ۱۹۱۹ - ۱۹۱۷ به مقام قهرمانی رسیدند و غالباً در این راه ، جان خود را از دست دادند .

این نکته جالب است که‌کارگردانهای این فیلمهای مسلکی‌نیز مانند سازندگان فیلمهای ناطق، موضوعات و قهرمانهای خود را از روزهای انقلاب می‌گرفتند. شاید زمان حال هنوز آن اندازه سامان نیافته بود تا الهام بخش سینما گردد. مسلم است که از میان فیلمهای این دوره ، چند فیلمی که زمان حال را موضوع خود ساخته‌اند ، از جنبه‌های دور افتادهٔ صحنهٔ شوروی سخن می‌گویند - مانند سرگذشت گروهی‌زمین شناس که در قطب شمال کار می‌کنند؛ ایجاد یك‌شهرهوایی در انتهای سیبری، یا مشکلات شروع برنامهٔ تعلیم و تربیت در یك دهکدهٔ دور افتادهٔ روسیه. از مسائل زندگی شهری، وداستانهای‌مربوط به کارگران وکارخانه‌ها، که انسان انتظار دارد در رئالیسم سوسیالیستی منعکس شود، به دقت پرهیز شده است. به نظر می‌رسد که‌سینماگران شوروی نیز نکته‌ای را که گوبلز کشف کرده بود، دریافته بودند ؛ و آن اینکه ماده وموضوع معاصر برای فیلم داستانی که جنبهٔ تبلیغی

آن صریح و مستقیم‌باشد، مناسبت‌ندارد. چون نازیها گذشته‌ای‌نداشتند تا بتوانند بدین منظور از آن استفاده کنند، گوبلز ناچار فیلم‌داستانی را اصولا مردوددانست وکوشید تا به‌وسیلهٔ بازی ماهرانه با موادخبری در فیلمهای مستند، مردم آلمان را به قدرت و حقانیت نازیسم معتقد سازد. اما شورویها گذشتهٔ بسیار الهام بخشی داشتند و می‌توانستند با بازگشت به‌دورهٔ انقلاب، فیلم داستانی را برای‌زنده نگه داشتن شور و شوق روزهایی که هم دشمنان مشخص‌تر و هم مسائل روشنتر بودند، به کار برند.

همچنانکه دورهٔ ناطق پیش می‌رفت، انطباق فیلمها با مقتضیات سیاسی بیشتر می‌شد. درحقیقت‌تاریخ سینمای روسی نموداری‌ازتغییرات خط مشی حزب کمونیست شوروی است که در تحت عوامل گوناگون راه خودرا تغییر می‌داد. مثلا پس از مجمع بین‌الملل کمونیستی در ۱۹۳۵، این خط مشی به شدت تغییر کرد. هنگامی که خطر تجاوز آلمان به‌شوروی آشکار شد، استالین نیز آشکارا سیاست انقلاب جهانی را ترك گفت تا روسیه را به‌صورت دژ کمونیسم بین‌الملل در - آورد. کارگردانها، که ناگهان از آنها خواسته شد فیلمهایی بسازند که نیرو بخش غرور ملی باشد، نه تنها به‌دورهٔ‌انقلاب، بلکه به‌پیش‌ازآن، به روسیهٔ تزاری نیز باز گشتند ـ از پطر کبیر والکساندر نوسکی‌و ایوان‌مخوف سخن گفتند؛ از رهبران روسی، چون سوروف ودریاسالار ناخیموف ومینین وپوژارسکی مایه گرفتند؛ واینها مردانی بودند که در راه وحدت‌و عظمت امپراتوری روسیه کوشیده بودند. این‌مردان، یکی پس از دیگری بر پردهٔ سینمای شوروی ظاهر شدند؛ ولی اینان دیگر نمایندگان ستمکار و بدکردار رژیم منفور تزاری نبودند؛ بلکه برای جنباندن عرق ملی مردم روسیه، اینان به‌صورت قهرمانان خلق، نجات‌دهندگان کشور درلحظات خطرناك، مردانی که روسیه را بزرگی بخشیدند، مبدل شدند. مدت کوتاهی، شکوه و جلال وثروت ومکنت دنیایی که بلشویکها خود آن را طرد کرده بودند، بر پردهٔ سینمای شوروی می‌درخشید.

همچنانکه اختلاف آلمان وروسیه بالا می‌گرفت، جنبهٔ‌خصومت آمیز فیلمهای این دوره بیشتر محسوس می‌شد. «الکساندر نوسکی»

Alexander Nevsky (۱۹۳۸) اثر ایزنشتاین می‌گفت که روسها در قرن سیزدهم به رهبری پرنس الکساندر، شوالیه‌های تیوتون را شکست دادند؛ و مسلماً به رهبری استالین خواهند توانست بازهم این کار را بکنند. همچنین در این دوره، شورویها چندین فیلم ضد نازی ساختند، مانند «پروفسور ماملوك» Professor Mamlock (۱۹۳۸)، «سربازان باتلاقها» Soldiers of the Marshes (۱۹۳۸) و «خانوادهٔ اوپن هایم» The Oppenheim Family (۱۹۳۹) که رفتار آلمانها را با یهودیان، و وضع غیر انسانی باز ـ داشتگاههای آنها را به شدت محکوم می‌کرد. در این مدت، اختلاف میان دوکشور چه بر پردهٔ سینما وچه بیرون از آن، دائماً شدت می‌ـ گرفت. اما هنگامی که قرارداد عدم تجاوز میان شوروی وآلمان بسته شد، همهٔ این فیلمهای ضدآلمانی، از جمله «الکساندر نوسکی،» جمع آوری شد سیاست بازهم تغییرکرده بود.

اما این قرارداد عدم تجاوز متقابل، به زودی بی پایه از کار درآمد. در ژوئن ۱۹۴۱، سپاهیان هیتلر از مرزهای اتحاد شوروی گذشتند وخونین‌ترین و سخت‌ترین نبردهای جنگ جهانی دوم درآن ناحیه آغاز شد. و بلافاصله در فیلمهای شوروی، قوت وشوری پدید آمد که بهترین آثار کلاسیك دورهٔ صامت را به‌یاد می‌آورد. پرده‌ها دریده شد، دشمن نقاب از چهره برداشت، وزندگی معاصر با همهٔ خونریزیها ومصیبتهایش، سرانجام راه‌خود را به پردهٔ سینما بازکرد. احساسات ملی شدید، الهام‌بخش فیلمهای فراوانی شد که قهرمانیهای روسها را در برابر نازیها بیان می‌کرد. فجایع آلمانها موضوع بسیاری از این فیلمها قرارگرفت ـ مانند «بزرگترین عشق» No Greater Love (۱۹۴۲)، «دخترشمارهٔ ۲۱۷» Girl No. 217 (۱۹۴۴) «زویا» Zoya (۱۹۴۴). مقاومت مردم در جبهه‌های داخلی نیز موضوع بسیاری از فیلمها بود. زمینهٔ فیلمهای دیگر فداکاری‌وشجاعت زنان ومردان درنیروهای شوروی بود.

فیلمهای مستند این دوره، حتی از فیلمهای داستانی‌نیزمهمتر بود. از همهٔ جبهه‌های نبرد، از همهٔ دسته‌های پارتیزانی که در پشت خطوط آلمانها سرگرم نبردهای خطرناك خود بودند، از کارخانه و

کشتزار و شهر وده، سیل فیلم جاری بود. از این گرفته‌ها، یك‌سلسلهٔ طولانی فیلمهای مستندتمام مدت ساخته می‌شد. این فیلمها، همهٔجنبه‌های جنگ روسیه را بر روی پردهٔ سینما می‌ریخت . بسیاری از کارگردانها وفیلمبردارهای درجه اول، بدین کار گماشته شدند ؛ زیرا شورویها زود دریافتند که‌هیچ داستانی نمی‌تواند وحشت و ویرانگری جنگ و شدت نبردها و قوت تصمیم مردان و زنان نیروهای مسلح را برای بیرون راندن سپاه مهاجم ، به تمام معنی نشان دهد. در زمان جنگ ، تولید فیلمهای داستانی به نیم کاهش یافت ؛ حال آنکه تولید فیلمهای مستند، روزافزون بود. «یك روز از جنگ» . A Day of War (۱۹۴۲) که از گرفته‌های یکصد فیلمبردار از همهٔ نواحی شوروی فراهم شده است، نمایش با شکوهی است از ملتی که برای مقاومت در برابر دشمن متحد گشته است . فیلمهایی که یك نبرد را توصیف می‌کردند، مانند «مسکو ضربه را پاسخ می‌دهد» - Moscow Strikes Back (۱۹۴۲) و«محاصرهٔ لنینگراد» The Siege of Leningrad (۱۹۴۳) ، با چنان توجهی به جزئیات وآگاهی از عامل انسانی حقیقت جنگ را بر پردهٔ سینما نشان می‌دهدکه‌هرگز نظیر آن دیده نشده است. شورویها ، برخلاف نازیها، از نشان دادن فجایع جنگ با همهٔ وحشت آن، ابائی نداشتند؛ و نیز از باز نمودن اینکه پیروزی به قیمت چه جانهایی به دست می‌آید ، روی گردان نبودند. احساساتی که از این فیلمها می‌تراوید، برخلاف فیلمهای داستانی ضد نازی این دوره، محدود به نفرت آشتی‌ناپذیر نسبت به آلمانها نبود؛ بلکه‌دراین‌فیلمهاانسانیتی عمیق‌وشگرف به چشم‌می‌خورد که بربی‌پناهی زمین وزمان وزندگی وروح آدمی در همه‌جامی‌گریست.

ازپایان‌جنگ به‌بعد،فیلم روسی بلاغت‌وسر زندگی‌آن روزها را به تدریج از دست داده است.[1] همین‌که صلح اعلام شد، فوراً سیاست

---

۱) یادآوری این نکته لازم می‌نماید که این کتاب پیش از حرکت تازهٔ سینمای شوروی، که با «چهل ویکمین» آغاز شد و با«وقتی که لك‌لك‌ها پرواز می‌کنند» و«اتللو» و«سرنوشت یك انسان» ادامه یافت نوشته شده است. ـم.

فیلمهای تاریخی دگرگون شد؛ تزارها و سرداران و دریاسالارانشان ، همان بد نامی پیشین خود را بازیافتند. در نتیجه لازم آمد که«دریاسالارناخیموف» Admiral Nakhimov (۱۹۴۶) اثرپودوفکین مورد تجدید نظر مفصل قرار گیرد. سومین قسمت «ایوان مخوف»اثر ایزنشتاین هرگزساخته نشد. چندین‌فیلم دیگر نیز که‌دردست‌ساختمان بود یا طرح آنها ریخته شده بود، کنار گذاشته شد. سیاست جدید بر پیشرفتهای علمی و فرهنگی شوروی، قویاً تأکید می‌کرد،وسینماگران با ساختن بیوگرافیهای ملال آوری از دانشمندان و آهنگسازان و نویسندگان، ازاین‌سیاست پیروی کردند. رهبران شوروی ازهنرمندان خواستند که «شرافت و شعر کار» را ستایش کنند. در جواب، این درخواست ، داستانهای سطحی که معمولا در اطراف یك دختر و یك پسر ویك تراکتور دور می‌زند، پرداخته شد . اخیراً کوشش سینما ـ گران شوروی، مصروف این می‌شود که سینمارا به «تئاترمردم» مبدل کنند؛ بدین معنی که ازنمایشها، باله‌ها، و اپراهای بزرگ فیلمبرداری می‌کنند وآنهارا برای مردمی‌که بیرون ازشهرهای بزرگ زندگی می‌کنند و دسترسی به این گونه نمایشها ندارند، نمایش می‌دهند. گاهی این فیلمها ، مانند « کنسرت بزرگ » The Grand Concert (۱۹۵۱) یك نمایش سادهٔ تئاتری است که رشتهٔ نازك یك داستان سینمایی نیز در آن بافته شده است. گاهی نیز مانند فیلم بالهٔ«رومئو و ژولیت» (۱۹۵۴) پروکوفیف، یا فیلم با شکوه «باریس گادونف» Boris Godounov (۱۹۵۵) موسورگسکی ـ کار بیشتر جنبهٔ سینمایی به خود گرفته است ، هرچند لازم به گفتن نیست که این فیلمها تا حد زیادی رنگ تئاتری نمایشنامه‌های‌اصلی رانگاه‌داشته‌اند. آن شیوه‌های فیلم مستند که در زمان جنگ پرورده شد ، نیز اکنون به صورت نمایشهای تمام رنگی از مسابقه‌های، ورزشی، وجشن اول ماه مه،وپرواز هواپیماها بر فراز میدان سرخ و این قبیل چیزهادرآمده است. آنچه از این فیلمها در امریکا دیده شده است ، همه فیلمهای خام خبری است که بیشتر بر تعداد هواپیما و تانکها و مردمی که روی پرده دیده‌می‌شوند، تکیه‌می‌کند. امروز فیلم‌شوروی بیش ازهمیشه به عنوان یك‌وسیلهٔ مسلکی، یك سلاح مفید در نبرد تربیتی‌وتبلیغاتی

شوروی عمل می‌کند. فیلم وظیفه‌ای را انجام می‌دهد، نیازی را برمی‌آورد. اما در این جریان، آن بلندگرایی و چابك خیالی که فیلمهای اواخر دهۀ سوم و اوایل دهۀ چهارم را در خاطر زنده نگاه می‌دارد، از میان رفته است.

از فیلمهایی که در سایر کشورهای بلوك شرقی ساخته‌می‌شود، ما فقط گاهی نمونه‌ای می‌بینیم؛ و از این نمونه‌ها چنین بر می‌آید که سینمای این کشورها از موضوعات وشیوه‌هایی که فعلا در اتحادشوروی متداول است، پیروی می‌کند. در همۀ این کشورها، صنعت سینما به عنوان عامل دولت عمل می‌کند؛ و از پایان جنگ به بعد، این دولتها در سیاست، پیرو شوروی بوده‌اند. چکوسلواکی که یك استودیوی بزرگ ومجهز در باراندو Barandov از آلمانها به ارث برده بود، نخستین بار به وسیلۀ حیله‌های سینمایی ـ مخصوصاً در فیلم «بلبل ـ امپراتور» Emperor 's Nightingale (۱۹۴۹) ـ و سلسلۀ فیلمهای خیمه شب بازی اثر ییری‌ترانکا Jiri Trnka جلب‌توجه کرد. چند فیلم ضد نازی هم درچکوسلواکی ساخته شده است که‌یاد ـ آور سالهای‌چیرگی آلمان براین کشور است. ازاین میان، «سفردور» Distant Journey (۱۹۵۰) اثر آلفرد رادوك ـ Alfred Radok از این حیث برجسته است که محلۀ «ترزین» Terezin را با احساسات بشر دوستانه مجسم ساخته. «ترزین» جایی بود که یهودیان همۀ کشورها را پیش از روانه شدن به بازداشتگاهها در آنجا گرد می‌آورند. فیلمهای بیوگرافی که اخیراً در چکوسلواکی ساخته شده‌است،مانند «اسمتانا» Smetana (۱۹۵۵) و«یان‌هوس» ـ Jan Hus (۱۹۵۵) که هردو فیلمهایی دقیق و پاکیزه وپرداخته‌اند، یاد آور همان فیلمهای بیوگرافی است که در سالهای پس از جنگ در شوروی ساخته شده است.

لهستان نیز با ساختن بیوگرافیهای باشکوه وفیلمهای‌مربوط به مقاومت زمان‌جنگ، از گذشتۀ خود یادمی‌کند؛ ولی امتیازلهستان این است که از وجود یك‌کارگردان درجه اول، یعنی الکساندر فورد، برخوردار است. هرکدام از فیلمهای اورا که ما دیده‌ایم ـ مانند «خیابان مرزی»Border Street (۱۹۴۹) و «جوانی شوپن»

Young Chopin (۱۹۵۲) و « پنج پسر از خیابان بارسکا» Five Boys from Barska Street (۱۹۵۴) به سبکی جداگانه ساخته‌شده‌است؛ اما وجه مشترك همهٔ آنها این است‌که‌تصویر-هاشان گیرا است، و با آنکه موضوع فیلم تبلیغاتی است، آدمهازنده وپذیرفتنی هستند. مجارستان و رومانی وبلغارستان نیز دارای‌صنعت سینما هستند، ولی هیچکدام تا کنون اثری پدید نیاورده‌اند که در خارج از خود آن کشورها ممتاز باشد یا مورد توجه قرار گیرد. اطریش نیز همین وضع را دارد. در این کشور، اوپرا همچنان کار-گردانها را به سوی‌خود می‌کشد؛وکارگردانها همچنان به‌ساختن‌فیلمهای اوپرایی ادامه می‌دهند؛ گویی نه جنگی روی داده است و نه سپاهی اطریش را اشغال کرده است، و نه حتی قرن بیستمی فرا رسیده واز نیمه گذشته است. اما در این میان، یك استثناء هم وجود دارد: ج. و. پابست، اکنون به وطن خود بازگشته است. تصویر گیرای او از جریان درهم شکستن هیتلر به نام «ده روز آخر» - The Last Ten Days (۱۹۵۵) نشان می‌دهد که او هنوز یکی از بهترین کارگردانهای اروپا است. از سال ۱۹۵۰ به این طرف، یوگوسلاوی نیز سخت کوشیده است که صنعت سینمایی برای خود پدید آورد، و این کوشش تقریباً به‌طور مساوی میان فیلمهای فرهنگی، آموزشی، و داستانی تقسیم شده است. اما هنوز کمتر فیلمی از یوگوسلاوی به خارج صادر شده است.

در همهٔ این کشورها یك عامل بر صنعت سینما حاکم است؛و آن رهبری دولت است. غالباً آثار ذوق و هوش در فیلمهای آنها دیده می‌شود؛ اما تا هنگامی که فایدهٔ عملی سینما بر مسائل هنری‌و بیان شخصی غالب است، رشد هنر سینما را باید در جاهای دیگر جستجو کرد.

انگلستان و سنت فیلم مستند

سینمای انگلستان که بدون توفیق یا امتیازی دوره صامت را گذرانده بود، درسالهای آغاز دورهٔ ناطق به‌پایین‌ترین حد خودرسید.

در ۱۹۲۷ دولت انگلستان برای حمایت از فیلمهای داخلی، قانونی گذراند که‌به موجب آن امتیاز توزیع فیلمهای پرسودهولیوود فقط به استودیوهایی داده می‌شد که خود فیلمهای انگلیسی بسازند. درنتیجه، تهیه کنندگـان انگلیسی، مبدل به توزیع‌کنندگانی شدندکه با دست راست فیلمهای پر فروش امریکایی را توزیع می‌کردند و بـا دست‌چپ فیلم‌های «فوری» بی ارزش می‌ساختند تا حق توزیع‌فیلمهای آمریکایی را داشته باشند. بدین ترتیب، استودیوها از نابودی نجات یافتند. هرچند که محصولات آنها نه برای سازندگانشان و نه بـرای کشور انگلستان افتخاری به دست نیـاوردند. در سال ۱۹۲۹ که‌ضربهٔ فیلم ناطق و بحران‌اقتصادی در یك زمان براین استودیوها فرودآمد، سازمان لرزان آنها یکباره فروریخت. خریدن دستگاههای فیلم‌ناطق از توانـایی بسیاری از استودیوها بیرون بود، و وضع صنعت سینما هم طوری نبود که سرمایه‌گذاران را به سوی خود جلب کند. بسیاری از استودیوها ورشکسته‌شدند. آنهایی که جان بدر بردند، به‌ساختن‌فیلم از روی نمایشنامه‌های تئاتری پرداختند.

تاآخر دههٔ چهارم، دراستودیوهای انگلستان ازآثار زندگی و الهام خبری نبود. جوانانی که می‌توانستند قدرت واستعداد خودرا در ساختن فیلمهای داستانی به کار برند، ناچار فیلم داستانی را رهاکردند و درزمینهٔ کاوش نشدهٔ فیلم مستندبه‌کار پرداختند. از استودیوهاچیزی جز تقلیدهای خام از ضعیف ترین محصولات هولیوود بیرون نمی‌آمد؛ اما درپشت صحنه، چه دراستودها و چه در دسته‌های فیلمهای مستند، قدرت و مهارت و مایهٔ کار درحال رشد بود. سرانجام جنگ این دو - گروه جدا افتاده را دریکجا گرد آورد. نتیجهٔ این گرد آمـدن تصادم نبود، بلکه‌آمیزشی‌بودکه دگرگونی شگرفی درتمامی سینمای انگلستان پدید آورد.

استودیو هـای انگلستان در دهـهٔ چهارم، همچنان بـه ساختن فیلمهای «فوری» بی‌ارزش ادامه می‌دادند؛ اما دراین میان چند فیلمی هم ساخته شد که دکورهای ارزان بها وگفتگوهای زیاد وفیلمبرداری عجولانه درآنها به کار نرفته بود. این حرکت به سبب توفیق یك فیلم آغاز شد که تامدتی تمامی صنعت سینمای انگلستان را مست کرد و

امیدهای کاذب دردلها پدید آورد. انگلیسیها همیشه آرزو داشتند که دربازار امریکا رخنه کنند. هنگامی‌که الکساندرکوردا Alexander Korda ، کارگردان مجار ، که در هولیوود و اروپا توفیق فراوانی نیافته‌بود، «زندگی خصوصی هانری هشتم» The Private Life-of Henry VIII (۱۹۳۳) را ساخت و این فیلم دربازارامریکا گرفت، انگلیسیها گمان کردند که جواب مسئله خود را پیداکرده‌اند. ستارهٔ این فیلم، بازیگر انگلیسی، چارلزلوتون Charles Laughton بود که قبلا به واسطه شرکت در فیلمهای هولیوود، شهرت قابل ملاحظه‌ای به دست آورده بود. این فیلم به کمك نام چارلزلوتون و عنوان جالبی که داشت، نخستین فیلم انگلیسی شد که درسینما های بزرگ ودرجه اول امریکا نمایش داده شد. درآمد این فیلم، هنگفت بود. تهیه‌کنندگان انگلیسی، چنین استدلال کردند که راه وارد کردن فیلمهای انگلیسی به‌سینماهای آمریکا این است که ستاره‌های هولیوود را درفیلمهایی شرکت دهندکه مانند فیلمهای هولیوود، بزرگ وپرزرق وبرق باشد واحیاناً به پوکی فیلمهای هولیوود هم نباشد. پس از توفیق فیلم کوردا، سرمایه گذاران حاضر شدند که برای ساختن این قبیل فیلمهای باشکوه، مثل‌ریگ پول بریزند.

بدبختانه حسابها درست نبود. هیچ‌کس نمی‌تواند در ساختن فیلمهای هولیوودی، روی دست‌هولیوود برخیزد. تنها پول وستارگان هولیوودی کافی نیست. آن درخشش وجلال ونمایشگری که درفیلم‌های پرخرج امریکایی به کار می‌رفت، چیزی بود که انگلیسیها نه ـ می‌توانستند آن را بخرند، و نه خود پدید آورند. کمدی انگلیسیها ، خودداری انگلیسیها،ولهجهٔ انگلیسی، فیلمهای‌پرستاره‌ای چون«کاترین کبیر» Catherine The Great (۱۹۳۴) و « رامبرانت » Rembrandt (۱۹۳۶) و «جهان آینده» Things to Come (۱۹۳۶) را برای توده‌های تماشاگر امریکایی غریب و غیرقابل قبول ساخت. خارج ازچند شهرشرقی امریکاکه ازلحاظ فرهنگ جلوافتاده‌تر بودند، فروش این فیلمها بسیار محدود بود. «هانری هشتم» به واسطهٔ آنکه مخارج تهیهٔ‌آن چندان زیاد نبود، صرف می‌کرد ، ولی فیلمهای چندین میلیون دلاری، احتیاج به تودهٔ وسیعی تماشاگر داشت که‌برای

فیلمهای انگلیسی در بازار امریکا موجود نبود باوجود ستارگان و کارگردانهای هولیوودی، باوجود صنعتگران اروپایی که بامزدهای گزاف به‌کارگماشته شده بودند، استودیوهای انگلستان نتوانستند فیلمی بسازند که بازار وسیعی را تسخیر کند. در ۱۹۳۷، سرمایه گذاران مشغول حساب کردن ضررهای خود بودند، وباردیگر باچشم بدبین به صنعت سینما می‌نگریستند.

اما از میان این فیلمهای پرخرج، و آن فیلهای ارزان بهای بی‌خاصیت، رفته رفته قریحهٔ سینماگری حرفه‌ای وگروهی ازهنرمندان آفریننده پدید آمدند. عاملی که سرانجام استعداد این گروه را آزاد ساخت، قانون ۱۹۳۸ بود که دولت مخصوصاً برای ازمیان بردن فیلم‌های «فوری» آن را گذراند. به موجب این قانون، استودیوها موظف بودند به‌مقدار کافی برای ساختن فیلمهای خود پول خرج کنند وفیلم‌های آبرومند بسازند تا بتوانند از سهمیهٔ توزیع فیلهای امریکایی استفاده کنند.

این قانون برای تهیه‌کنندگانی که برای هرحلقه فیلم خود بیش از ۷۵۰۰ لیره خرج می‌کردند، منافع بیشتری پیش‌بینی می‌کرد. البته مقدار پولی‌که برای ساختین فیلم خرج می‌شود، کیفیت فیلم‌را تضمین نمی‌کند ؛ اما این حداقل هزینه، خود به خود فرصت تهیهٔ مقدمات فیلمبرداری را بیشتر کرد، تعداد وکیفیت دکورها را بالا برد، وامکان فیلمبرداری در محل را افزایش داد . سرانجام هنرمندان انگلیسی توانستند به کار خود ببالند، واین‌وضع تازه فوراً درآثار آنها منعکس شد. فیلمهایی مانند «به‌سوی جنوب» South Riding (۱۹۳۸)، «روزتعطیل» Bank Holiday (۱۹۳۸)، «اواباب» Owd Bob (۱۹۳۸) ، «ستارگان به پائین نگاه می‌کنند» - The Stars Look Down (۱۹۳۹) همه در قیاس بافیلمهای هولیوود فیلمهای متوسطی بودند؛ ولی امتیازاتی خاص خود داشتند. و این امر برای انگلستان اهمیت و تازگی داشت. برای نخستین‌بار به نظر می‌رسید که فیلمهای انگلیسی بافهم و بینایی به زندگی و روح کشور انگلستان می‌نگرند.این فیلمها از اخلاق انگلیسی وسازمانهای انگلیسی - وحتی مسائل اجتماعی مانند بیکاری وملی کردن صنایع - باآگاهی وصراحتی

که سابقه‌نداشت سخن‌می‌گفتند. به‌نظرمی‌آمدکه حوادث اروپاانگلیسیها را وا داشته است‌که راه زندگی خود را ازنو بررسی‌کنند. هنگامی‌که در فرانسه با نزدیك شدن جنگ سینما گران راه نومیدی و تسلیم درپیش گرفته بودند، انگلیسیها ناگهان بااستقامت و غرور واطمینان به‌گذشته وآیندهٔ‌خود قدم پیش‌گذاشتند. ازحسن اتفاق، صدای سینمای‌انگلستان هنگامی بلند شدکه ملت انگلستان به‌آن نیاز بسیار داشت.

درمدت کوتاهی که به آغاز جنگ مانده بود، استودیوها جای پای خود را محکم کردند. هرماه فیلمهای آنها محکمتر، زنده‌تر، هنری‌تر، و بالاتر ازهمه انگلیسی‌تر می‌شد. باهرفیلمی، ستارهٔ تازه‌ای چون وندی هیلر Wendy Hiller ، دبوراکار ـ Deborah Kerr، مایکل‌ردگریو Michael Redgrave، ورالف‌ریچاردسون Ralph Richardson ظاهر می‌شد. بازیگران معروف، مانند جورج آرلیس George Arliss ، لسلی هاورد Leslie Howard وچارلزلوتون، برای بالابردن حیثیت سینمای‌انگلستان،که درحال زنده شدن بود، به وطن خود باز می‌گشتند. کارگردانهای تازه، چون دیوید مك دونالد David Mac Donald ، مایك پاول Powell و کارول رید در کنار کارگردانهای قدیمی چون آنتونی اسکویث و آلفرد هیچکاك قرار گرفتند. درپشت دوربینها، در اتاقهای برش، وپشت ماشین تحریرهای قسمت داستان نویسی‌نیز مردان‌بسیاری بودندکه می‌بایست درسالهای آینده فیلم انگلیسی را شکل بدهند.

درخلال این احوال، نهضت فیلم مستند مستقلی نیز پدیدآمده و قوت گرفته بود . نتایج این نهضت، نه‌فقط در سالهای جنگ ، بلکه درشکل بخشیدن به رئالیسم فیلمهای داستانی انگلستان پس از جنگ نیز بی‌اندازه مفید و ارزنده بود. آغاز رسمی این نهضت را می‌توان سال ۱۹۲۹ دانست دراین سال جان‌گریرسون John Grierson سازمانی به نام «سازمان فیلم هیئت بازاریابی‌امپراتوری» Empire Marketing Board Film Unit تشکیل داد . گریرسون اسکاتلندی سرسختی بود که در زمینهٔ کارهای تبلیغاتی تجربه داشت و اعتقاد محکم اواین بودکه سینما می‌تواند درجامعهٔ دموکراتی یك نقش

تعلیماتی حیاتی برعهده بگیرد. گریرسون سراستیون تالنتس Sir Stephen Tallents ، رئیس «هیئت‌بازاریابی» را بر آن داشت‌که علاوه برکتاب و جزوه و اعلانهای دیواری‌که برای تبلیغ مواد غذایی به کار می‌رفت، از فیلم سینما نیز استفاده کند. آنطور که گریرسون درنظر داشت، وظیفهٔ «سازمان فیلم» آن بودکه جریان فعالیت‌سازمان‌های تهیه وتوزیع مواد غذایی را به صورت بامعنایی به اطلاع مردم انگلستان برساند ـ یا به قول خود او « امپراتوری را زنده کند. » توانایی او درانجام دادن این کار از همان نخستین فیلم او، «صیادان» Drifters (۱۹۲۹) آشکار شد. این فیلم تلاش ماهیگیران دریای شمال را نشان می‌دهد و بازیگران فیلم خود ماهیگیران هستند. این فیلم که در گرماگرم بازار فیلمهای بی‌مزهٔ «تمام ناطق» ظاهر شد، با نشان دادن آدمهای واقعی، دریای واقعی، وتوفانهای واقعی، گذشته از همه چیز تازگی داشت. این فیلم هنوز هم یکی ازآثار کلاسیك زمینهٔ مستند محسوب می‌شود .

گریرسون باپشتیبانی‌تالنتس گروهی را دورخود جمع کرد تا دربارهٔ شیوه‌های مناسب نشان دادن واقعیت برپردهٔ سینما مطالعه کنند. وی باساختن فیلم «صیادان» هم روش فیلمبرداری دراستودیو وهم‌شکل قراردادی داستانپردازی را کنار گذاشته بود. اکنون مسئله عبارت بود از پیدا کردن راههایی برای آنکه واقعیت را گیرا و پرهیجان جلوه دهند؛ وبی آنکه‌قیافهٔ‌عبوس‌معلمانه‌به‌خودبگیرند،مطلب‌رابه‌تماشاگرمنتقل کنند. این‌گروه،چند ماه به‌مطالعه وارزیابی‌فیلمهایی‌که واقعیت رانشان می‌دادندپرداختند.شاهکارهای‌رابرت فلاهرتی‌وفون‌اشتروهایم‌وایزنشتاین و پودوفکین ، و وسترنهای امریکایی که زمینهٔ واقعی و طبیعی داشت، «آهنگهای شهری» که هنرمندان پیشتاز اروپایی‌ساخته بودند،وفیلمهای خبری وعلمی‌همهٔ کشورها را مطالعه کردند. ازاین مطالعات یك زمینهٔ نظری در زیبایی شناسی پدید آمد، که نهضت فیلم مستند براساس آن استقرار یافت.گریرسون یك‌بار آن‌را «پرورش‌آفرینندهٔ واقعیت» نامید، وازاین عبارت‌پیداست که موضوع‌کار ونحوهٔ پرورش‌آن هردو یك‌اندازه مورد تأکید قرار می گرفتند . هدف این نهضت عبارت بود از نشان دادن حقایق زندگی در یك جامعهٔ دموکراتی؛ وروش‌آن عبارت بود از

نشان دادن انسان درارتباط باسازمانهای او.

همین ترکیب غرض اجتماعی وآزمایش هنری بود که به فیلم مستند انگلیسی قوت وجهت می‌بخشید. با رشد نهضت، وروشن شدن روابط آن با دولت وصنایع ومردم، شکل و شیوهٔ فیلم مستند تغییرات فراوان یافت. فیلم مستند که ابتدا با عکسبرداری از ماهیگیران و کوزه گران ومعدنچیان وشیشه گران آغاز شد، به‌تدریج مصاحبه‌های مستقیم و حتی اجرای آثار نمایشی را نیز در برگرفت. همچنان که موضوعات فیلم مستند پیچیده‌ترمی‌شد، لازم می‌آمد که گاهی بازیگر ودکور نیزدراین فیلمها به‌کاررود. بدین ترتیب این‌حقیقت آشکارشد که وجه‌امتیاز فیلم مستند ازفیلم داستانی،شیوهٔ تهیهٔ آن نیست؛ بلکه طرز برخورد آن باموضوع است. مایه وموضوع فیلم مستند واقعیت است و بنابراین کارگردان فیلم مستند درجستجوی شیوه‌هایی است که به‌وسیلهٔ آنها واقعیت را روی پردهٔ سینما بیاورد. اما هرشیوه‌ای که وی برای این منظور به‌کاربرد، غرض اوتغییرنمی‌کند ـ غرض اوهمیشه دردرجهٔ اول روشنگری و رساندن معنی و مطلب به تماشاگراست، نه سرگرم داشتن او. حقیقت آنکه خود گریرسون صفت تندتر«تبلیغاتی»رابرای فیلم مستند ترجیح می‌داد. البته منظوراو معنای متداول این‌کلمه، که قلب حقیقت باشد، نبود؛بلکه منظورش گسترش حقیقت بود.گریرسون نوشت: «ما می‌توانیم به‌وسیلهٔ تبلیغات افق اتاق درس‌را گسترش دهیم وبه‌هرفردی هرجا که باشد وهرکاری که بکند، تصورزنده‌ای ازجامعه‌ای که وی بدان‌خدمت می‌کند ارائه کنیم.»

درسال ۱۹۳۳ «سازمان فیلم هیئت‌بازاریابی‌امپراتوری» تمام و کمال به ادارهٔ پست انتقال یافت وتا نخستین سالهای جنگ در آنجا باقی ماند. گریرسون بازیرکی‌خاص‌خود، ازاین همبستگی‌تازه که میان سازمان فیلم ودستگاه پست پدید آمده بود، استفاده کرد تا موضوع وسایل ارتباط را به‌وسیعترین معنای آن برای مردم انگلستان تشریح کند. وی می‌خواست نه‌تنها جمع‌آوری وتوزیع نامه‌ها وبسته‌های‌پستی، بلکه همهٔ شوروهیجانی‌را که درپشت دستگاههای تلگراف وبی‌سیم‌نهفته بود، همهٔ زیبایی‌پست شبانه را، وهمهٔ داستانهایی‌را که لای پرونده‌های مخابرات کشتیها باساحل خوابیده بود، نشان دهد. بدین ترتیب سلسلهٔ

فیلمهای معروفی‌که نمایندهٔ توفیق انگلستان درزمینهٔ فیلم مستند است، آغاز شد. «پیش‌بینی هوا» Weather Forecast (۱۹۳۴)، «سرود سراندیب» Song of Ceylon (۱۹۳۴) «چهرهٔ زغالی» Coal Face (۱۹۳۵)، «پست شبانه» Night Mail (۱۹۳۶) و«دریای شمال» North Sea (۱۹۳۸) ازاین‌جمله‌بودند. این‌فیلمها، در دایرهٔ واقعیت شیوه‌های گوناگون را می‌آزمودند. «سرود سراندیب»اثر بیسیل رایت Basil Wright، یکی از شاعرانه‌ترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده است. در این فیلم صحنه‌های جاویدانی از مراسم دینی بومیان، باصداهای درهم برهم دلالهای چای، کشتیرانها، وبازارلندن درهم‌آمیخته است. «پست شبانه» اثرهری وات Harry Watt سفرشبانهٔ قطارسریع السیرپستی‌را ازجنوب‌انگلستان تا ادینبورگ دنبال می‌کند. این‌فیلم را گفتار شاعرانه‌ای به‌قلم و. ه. اودن W. H. Auden و موسیقی بنجامین بریتن Benjamin Britten همراهی می‌کند. کلمات اودن نه‌تنها عظمت سفرشبانهٔ‌این قطار را بیان می‌کند، بلکه درپایان فیلم، هنگامی‌که همراه تصویر شهر دود گرفته و به خواب رفته صدای گوینده می‌گوید: «اکنون همه بیدار می‌شوند وگوش به زنگ می‌نشینند تا پست چه پیامی دارد، زیرا کسی‌فراموش شدن خودرا برنمی‌تابد.» این قطار وسفرشبانهٔ آن به‌همهٔ مردم مربوط می‌شود. در فیلم «دریای شمال» وات داستانی گنجانید و بازیگرانی‌را به‌کارگرفت تاجریان‌کاررابطه رادیویی کشتیها راباساحل، و کمك رساندن به یك کشتی توفانزده را نشان دهد. همچنین در این هنگام‌بود که لن لای Len Lye آزمایشهای جالب‌خود را درهمآهنگ کردن تصاویر تجریدی متحرك با موسیقی مردم‌پسند، که با اعلانهای پستی‌مانند «نامه‌های خود را زود به‌پست بیندازید» و«بسته‌های خودرا با پست بفرستید» همراه بود، آغاز کرد. «سازمان فیلم ادارهٔ پست» روی‌هم رفته صدها فیلم مستند به دهها شیوهٔ مختلف ساخت. باشروع جنگ، این سازمان دراختیار وزارت اطلاعات انگلستان قرار گرفت وتحت‌عنوان«سازمان فیلم‌سلطنتی» Crown Film Unit درسالهای جنگ به‌کار خود ادامه داد.

درسالهایی که نهضت فیلم مستند درانگلستان شکل می‌گرفت،

این نهضت وجود خودرا مدیون پشتیبانی دولت بود، اما دراواخردههٔ چهارم رفته رفته استقلال یافت. گرچه سینماها چندان توجهی به‌فیلم مستند نداشتند، دردانشگاهها، انجمنهای فیلم، سازمانهای کارگری، وباشگاههای گوناگون، فیلم مستند خریدار روز افزون پیدا کرد. با افزایش تقاضا برای این‌گونه فیلم، ازطرف صنایع خصوصی‌برای ساختن فیلم مستند سفارش رسید. باید به‌یادداشت که درانگلستان رادیو هرگز جنبهٔ تجارتی‌نداشته بلکه دردست سازمان دولتی«بی‌بی‌سی» بوده‌است؛ بنا براین اعلان دهندگان می‌بایست راه دیگری برای تبلیغ کالاهای خود پیداکنند. گریرسون این اشخاص را قانع ساخت که به‌جای‌نمایش سادهٔ کالای‌خود به‌وسیلهٔ فیلم، فیلمهای مستند سفارش دهند که موضوع را بانظروسیعتری بنگرد وبرای شرکتها حسن شهرت به‌دست‌آورد. در نتیجهٔ این سیاست دور اندیشانه‌است که می‌بینیم «شرکت گاز وبرق و زغال» فیلمی دربارهٔ تغذیه سفارش می‌دهد؛ و «سازمان تجاری گاز انگلستان» برای ساختن فیلمی دربارهٔ خراب کردن محله‌های کهنه و فقیرنشین سرمایه گذاری می‌کند، و کارخانهٔ شوکولات سازی دربارهٔ خانه سازی فیلم تهیه می‌کند؛ وشرکت نفت «شل» فیلمی‌آموزشی‌برای مدارس سفارش می‌دهد. در سال ۱۹۳۷ هنگامی که گریرسون از «سازمان فیلم ادارهٔ پست» کناره گرفت و«کانون فیلم لندن» London Film Centre را تشکیل داد، فیلمهای مستندی که به سفارش صنایع ساخته می‌شد بیش از سفارشهای دولت بود. «کانون فیلم»سازمانی بود که موضوعاتی‌را که احتیاج به‌فیلم داشتند معین می‌کرد، درطراحی فیلم کمك می‌کرد، وازتکرارهای غیرلازم جلوگیری می‌کرد. هنگامی که جنگ آغازشد، نهضت فیلم مستند انگلستان ـ به رهبری مردانی چون پل‌روثا Paul Rotha، استوارت لگ Stuart Legg، بیسیل رایت، هری وات، آلبرتو کاوالکانتی ـ Alberto Caval canti، آرتور التون Arthur Elton وادگارانستی ـ Edgar Anstey ـ شهرت جهانی یافته بود و الهام بخش دهها کارگردان در کشورهای دیگربود که می‌کوشیدند درکشورهای‌خود نهضت فیلم‌مستند پدید آوردند.

کیفیتی‌که فیلم مستند انگلیسی‌را ممتاز می‌ساخت، آرامش‌آن

بود. فیلم مستند انگلیسی بدون شیوه‌های پرزرق و برق یا گفتارهای احساساتی، علاقه را جلب می‌کرد و اندیشه را برمی‌انگیخت. حتی‌در مواردی که فیلم عقیده‌ای را بیان می‌کرد ـ مثلا فوائد خراب کردن محله‌های کثیف ـ همیشه مطلب بدون تأکید و اصرار به‌وسیلهٔ تصاویر گویا بیان می‌شد. فیلم واقعیات را بانظم و ترتیب نشان می‌داد؛ بیننده آزاد بود از آنچه می‌دید نتیجه گیری کند. هنگامی‌که انگلستان خود را برای جنگ آماده می‌کرد، صحت این روش چندی مورد تردید قرارگرفت. شاید لازم بود که فیلم مستند صریح‌تر واحساساتی‌تر باشد. مانند فیلم «شیربال دارد» The Lion Has Wings (۱۹۳۹) اثر الکساندر کوردا که به تقلید فیلمهای مستند صحنه‌های جنگ در استودیو ساخته شده بود. شاید بهترین کاری که سازندگان فیلمهای مستند می‌توانستند درزمان جنگ انجام دهند این بود که به ساختن فیلمهای تبلیغاتی‌صریح بپردازند ـ فیلمهایی که مردم را به‌نام نویسی درارتش یاخریدن اوراق قرضهٔ جنگی‌یا صرفه‌جویی در مصرف سوخت وغذا تشویق کنند. دولت درتعیین خط مشی فیلم مستند تردید داشت، اما فیلمسازان اصرارداشتند که به‌آنها آزادی داده شود تاباهمان شیوهٔ آرام‌خود، چهرهٔ حقیقی‌جنگ انگلستان را برپردهٔ سینما نشان دهند. وزارت اطلاعات پس ازچند ماه تردید سرانجام موافقت کرد، و«سازمان فیلم سلطنتی»تشکیل شد و به زودی ساختن سلسلهٔ فیلمهای مستند شگفت خود را آغاز کرد. فیلمهایی مانند «لندن تاب می‌آورد» London Can Take It (۱۹۴۰) که لندن را در زیر بمباران نشان می‌داد، «هدف امشب» Target for Tonight (۱۹۴۱) که از حملهٔ شبانهٔ بمب افکنهای انگلیسی به آلمان حکایت می‌کند، و «پیروزی در صحرا» Desert Victory (۱۹۴۲) که توصیف تکاندهنده‌ای از نبرد شمال افریقاست، نه تنها در نخستین سالهای جنگ روحیهٔ مردم انگلستان را تقویت می‌کردند، بلکه در ایالات متحدهٔ امریکا نیزهمدردی مردم را نسبت به‌انگلیسیان برمی‌انگیختند. همچنانکه اهمیت فیلم در جنگ افزایش یافت، صدها جوان با نهضت فیلمهای مستند پیوستند ودرباره موضوعهای گوناگون به ساختن فیلم پرداختند. ازبسیج عمومی و تعلیمات نظامی گرفته تا «کارخانهٔ زمان

جنگ» Wartime Factory (۱۹۴۱) و «مرغها باید بیشتر تخم بگذارند» More Eggs from Your Hens (درحدود ۱۹۴۳) موضوع این فیلمها را تشکیل می‌داد.

اندکی پس از آغاز جنگ، استودیوهای انگلستان موظف شدند که علاوه بر ساختن فیلمهای داستانی تفریحی به‌ساختن فیلمهای اخلاقی و آموزنده نیز بپردازند. در این هنگام که سازندگان فیلمهای داستانی و فیلمهای مستند برای نخستین بار تشریك مساعی کردند، برخی از کارگردانها مانند آلبرتو کاوالکانتی و هری واتت از فیلم مستند به فیلم داستانی پرداختند؛ و از طرف دیگر بعضی از کارگردانهای فیلمهای داستانی، مانند جان بولتینگ John Boulting و ثارولد دیکینسون Thorold Dickinson و کارول رید، لااقل چندی به ساختن فیلمهای مستند پرداختند. در هر دو زمینه پیشرفتهایی حاصل شد. کارگردانهای فیلمهای مستند آموختند که فیلمهای خود را، که برای دهها میلیون تماشاگر ساخته می‌شد، گرمتر و گیراتر بسازند. کارگردانهای فیلمهای داستانی هنر پدید آوردن احساس واقعیت بر پردهٔ سینما را فراگرفتند. مثلا دیکینسون مأمور شد که فیلمی بسازد برای آموزش نظامیان و این شعار زمان جنگ را که «دشمن گوش می‌دهد» در آن بپروراند. وی با استفاده از یك داستان واقعی که در پرونده‌های دولتی ضبط شده بود، فیلم «خویش» Next of Kin (۱۹۴۲) را ساخت. این فیلم، فیلم جاسوسی هیجان‌انگیزی از کار درآمد که نه تنها برای نیروهای انگلیس و امریکا، بلکه در سینماهای هردو کشور نیز نشان داده شد. یکی دیگر از آثار برجستهٔ سینماگران در زمان جنگ، «افتخار حقیقی» The True Glory (۱۹۴۵) بود. کارول رید و گارسون کینین، کارگردان امریکایی، بر پیوند این فیلم، که از صدها هزار فوت فیلمهای جنگی موجود در آرشیوهای انگلستان و امریکا انتخاب شد، نظارت کردند. گفتار این فیلم به‌وسیلهٔ ژنرال ایزنهاور و دهها سرباز ناشناس خوانده شد، و بدین ترتیب فیلم به‌صورت سند زنده‌ای از نبرد متفقین در اروپا ـ و همچنین دعای پرحرارتی برای صلح ـ درآمد.

در سالهای پرخطر جنگ، وظیفهٔ فیلمهای مستند زمان جنگ انگلستان آن بود که روحیهٔ مردم و وحدت هدف آنها را تقویت کند.

این فیلمها به‌نیروی عقل وفهم مردم متوسل می‌شدند ـ و تأثیر آنها بی‌چون و چرا بود . اما نیروی دیگری هم لازم بود که عواطف مردم را به‌حرکت درآورد وآنان را به‌نحو دیگری الهام دهد. این کاررافیلم داستانی برعهده گرفت.این فیلمها نیزمانند فیلمهای مستند، هم‌به‌اثرات جنگ درداخل انگلستان می‌پرداختند وهم به‌تماس مستقیم بادشمن در زمین ودریا وآسمان. تفاوت اصلی این فیلمها با فیلمهای مستند این بود که فیلمهای داستانی برعنصرشخصی تکیه می‌کردند، وکشش‌خاص آنها نیز درهمین امرنهفته بود.

اینکه دوشکل فیلم داستانی ومستند چگونه یکدیگررا تعدیل وتکمیل می‌کردند، نکته‌ایست که ازمقایسهٔ یك فیلم مستند بایك فیلم داستانی‌دربارهٔ یك موضوع، روشن می‌شود. درفیلم مستند «هدف‌امشب،» که ازیك مأموریت‌بمباران شبانهٔ آلمان حکایت می‌کند، چیزی که مورد توجه است، خود مأموریت است. در این فیلم، ماجزئیات نقشهٔ دقیق وپیچیدهٔ پرواز و تعیین وقت و مهارتی را که برای اجرای مأموریت لازم است ، می‌بینیم. بینندهٔ این فیلم ، کفایت ومهارتی راکه در اجرای نقشه به‌کار می‌رود، وازخود گذشتگی افراد نیروی هوایی‌را در روبه‌رو شدن با مخاطراتی که برای آنها امری عادی است، بی‌اختیار تحسین می‌کند . اما درین فیلم قهرمان مشخصی وجود ندارد؛ هیجان واضطرابی‌سوای‌آنچه مربوط به‌نفس‌چنین مأموریتی‌است، دیده نمی‌شود. ازطرف دیگر، درفیلم داستانی «یکی‌از هواپیماهای ما گمشده است.» One of Our Aircraft Is Missing (۱۹۴۲) اثر مایکل پاول، که آن نیز ازمأموریت بمباران آلمان حکایت می‌کند،احساسات وعواطف تماشاگران به‌شدت تحت تأثیرقرار می‌گیرد. فیلم مستند،پرواز هواپیماها را از پایگاه تا هدف و بازگشت‌آنها را به پایگاه دنبال می‌کرد؛ حال‌آنکه فیلم داستانی برآدمهایی‌که درهواپیما هستند تکیه می‌کند. هریك ازسرنشینان هواپیما، گویی نمایندهٔ یکی از خصایص مردم انگلستان است. دلیری، زیرکی، وگشادگی جبین آنها هنگام استقبال خطر، منبع الهام ومایهٔ مباهات مردم انگلستان شد.بینندگان این فیلم، در تلاشها و پیروزیهای خود خویشتن را با قهرمانان این فیلم تطبیق می‌کردند و برای ادامهٔ کار خود از آنها قدرت و شجاعت

می‌گرفتند.

سایر کارگردانهای فیلمهای داستانی نیز همین راه را دنبال کردند و فیلمهایی ساختند مانند «سپاهی که در آن خدمت می‌کنیم» In Which We Serve (۱۹۴۱)، «نه مرد» Nine Men (۱۹۴۳)، «میلیونها کس چون ما» Millions Like Us (۱۹۴۳)، و «جهش در سپیده دمان» We Dive at Dawn (۱۹۴۴). در هریک از این فیلمها، قهرمان داستان فردی است از گروهی که نجات آن به کار منظم دسته جمعی بستگی دارد. در سال ۱۹۴۳، دیگر همهٔ استودیوها سرگرم ساختن این گونه فیلم بودند؛ ولی «ایلینگ استودیو» ـ Ealing Studio در ساختن این نوع فیلم تخصص داشت. مایکل بالکون Michael Balcon رئیس استودیوی «ایلینگ»، برای آنکه جنبهٔ رئالیستی این فیلمها را تقویت کند، عده‌ای کارگردان و فیلمبردار و پیوندگر فیلمهای مستند به کارکنان خود افزود؛ و این امر در دورهٔ پس از جنگ سینمای انگلستان، استودیوی او را از استودیوهای دیگر ممتاز ساخت، زیرا تأثیر حیات و حرکتی که از آمیزش فیلم داستانی و مستند پدید آمد، تا مدتها پس از جنگ در تشکیل و تکوین فیلمها ادامه داشت.

همین که جنگ پایان یافت، چه در فیلمهای واقعی و چه در فیلمهای داستانی موضوعها و شیوه‌های دیگر ظاهر شد. سازندگان فیلمهای مستند فوراً به مسئلهٔ حاد روز، یعنی تعمیر و تجدید ساختمان ـ در زمینهٔ مسکن و غذا و بهداشت ـ پرداختند. صنایع و دولت با همکاری یکدیگر فیلمهایی سفارش دادند که مردم خسته از جنگ را باردیگر بر سر حال و دماغ بیاورند. مسئلهٔ سربازانی که از جنگ بازگشته بودند، از کارافتادگان، تعداد روزافزون بیماران روحی که به طور مستقیم یا غیرمستقیم قربانی جنگ بودند، از مسائل دیگر حادتر بود. برای دست و پنجه نرم کردن با این مسائل دهها فیلم مستند ساخته شد، مانند «از میان حقایق» Out of True (۱۹۵۰) و «شکست نیافته» (۱۹۵۰)، که هر کدام موضوع خود را به نحو دیگری مورد بحث قرار می‌داد. مثلاً در «شکست نیافته»،

پل دیکسون Paul Dickson داستان خلبانی را بیان می‌کند که هر دو پای خود را در جنگ از دست داده است ولی می‌آموزد که با پاهای مصنوعی‌راه برود. برای بیان این داستان، کارگردان ازصحنه‌هایی که دوباره بازی شده است ، فیلمبرداری می‌کند . خود آن خلبان مراحل دردناك تمرین راه رفتن باپاهای مصنوعی را درهمان‌بیمارستان و آسایشگاهی‌که در آنجا معالجه شده بود، بازی کرد. این فیلم که به سفارش وزارت بازنشستگی ساخته شد، دردل هزاران سرباز از کار افتاده امید بازگشت به زندگی‌پدید آورد ـ ومیلیونهاتن مردم انگلستان را ازیکی‌ازخدمات دولت آگاه ساخت. ازطرف دیگر« ازمیان حقایق» مانند بسیاری ازفیلمهای دیگری که دربارهٔ بهداشت روانی‌ساخته شده بود، با استفاده از بازیگران حرفه‌ای برای اجرای نقشهای اصلی تهیه شد. پیچیدگی موضوع فیلم حکم می‌کرد که درساختن آن بازیگر و دکوروسناریو به‌کار رود. درحقیقت استفاده ازبازیگران حرفه‌ای وغیر حرفه‌ای تاحد زیادی درفیلمهای مستند پس‌ازجنگ متداول شد. به‌کار بردن شیوه‌های فیلم داستانی، تماس سازندگان فیلمهای مستند را با مردم انگلستان بیشترکرد. فیلمهای گوناگون چون «محاکمهٔ کودکان،» Children on Trial (۱۹۴۶) که موضوع آن جرایم اطفال است ، «پزشك کوهستان» Highland Doctor (۱۹۴۸) که از خدمات پزشکی درنقاط کوهستانی دورافتاده سخن می‌گوید، و«دیوید» David (۱۹۵۱) که تصویرگرم و گیرایی است ازیك فراش مدرسه اهل ویلزباهمهٔ سادگی ومهربانی وعلاقه‌اش به‌سنتهای سرزمین‌خود، همه شواهد این موضوع‌اند .

یکی‌از جنبه‌های مهم زمینهٔ خدمات اجتماعی که پس ازجنگ توجه بسیاری ازسازندگان فیلمهای‌مستندرا جلب‌کرد، فیلمهای‌آموزشی بود؛ یعنی‌فیلمهایی‌که به‌سفارش دولت یاصنایع خصوصی برای‌کلاسهای درس ساخته می‌شد. فیلمهای نفتی « شل » که زیرنظر سرآرتورالتون (یکی‌ازاعضای اصلی گروه گریرسون) ساخته می‌شد، دربیان مسائل علمی ازحیث دقت و وضوح به‌مقام بلندی رسید. وزارت بهداری یك سلسله فیلم درباره بچه‌داری سفارش‌داد ـ مانند «چشمان کودکان شما» Your Children's Eyes (۱۹۴۵)، «دندانهای کودکان‌شما»

Your Children's Teeth (۱۹۴۶) ، « خواب کودکان شما» Your Children's Sleep (۱۹۴۷) ،و غیره که هم آموزنده‌بود وهم‌تماشایی. فیلمهای‌آموزشی صرف نیز، مانند «سازهای ارکستر » Instruments of the Orchestra (۱۹۴۷) و « قدمهای باله » Steps of the Ballet (۱۹۴۹) که بوسیلهٔ « سازمان فیلم‌سلطنتی » تهیه شد، آن اندازه تماشایی ازکار درآمد که چه‌درانگلستان وچه درامریکا سینماهای عادی آنهارا نمایش‌دادند.

خلاصه آنکه درنخستین سالهای پس از جنگ احتیاج مردم به‌فیلمهای مبتنی برواقعیت درزمینه‌های بسیار متفاوت احساس می‌شد، و سازندگان فیلمهای مستند برای برآوردن این احتیاج قدم پیش گذاشتند وبا تردستی‌صدها فیلم ساختندکه درآنها حداعلای هنروفهایت سودمندی مشهود بود.

اکنون که بیش‌ازده سال ازپایان جنگ می‌گذرد، می‌توان گفت که‌دورهٔ اعتلای فیلم مستند انگلیسی گذشته‌است. خود جان‌گریرسون در ۱۹۵۱ گفت: « گمان می‌کنم وقت‌آن رسیده است که بگوییم فیلم مستند به‌عنوان هنر، فیلم مستند به‌عنوان وسیلهٔ اقناع، فیلم مستند به عنوان ابزار گرانبهایی برای اجرای نقشه های ملی، دارد ازکف می‌رود ویك نسل سینماگر به‌سبب سیاست سوء سفارش‌دهندگانی که لیاقت جانشینی اسلاف خودرا ندارند تباه می‌شود.» حملهٔ او خصوصاً متوجه دولت کارگری انگلستان بود که پس‌از به‌چنگ آوردن قدرت، باهمهٔ دعاوی ترقیخواهانهٔ خود، باکمال تعجب فیلم مستندرا نادیده گرفت. « سازمان فیلم سلطنتی »که وارث مستقیم گروه اصلی گریرسون بود، برای صرفه‌جویی منحل‌شد. ازآن هنگام تاکنون، گریرسون بیشتر به فیلمهای داستانی پرداخته است، و سایر مستندسازان برجسته نیز به استودیوهای فیلم داستانی ومشاغل دولتی وتلویزیون رفته‌اند. امروز، چون دولت انگلستان قصد جلب سیاحان‌را به‌بریتانیا دارد، بیشتر تهیهٔ فیلمهای یك حلقه‌ای و دوحلقه‌ای را از نقاط دیدنی جزایر بریتانیا سفارش می‌دهد. این‌فیلمها با عکاسی زیبای خود، که غالباً تکنی کالر است، هنوز مهارت فراوان سازندگان فیلمهای مستند انگلیسی رانشان می‌دهند همچنین «تسخیراورست» The Conquest of Everest

(۱۹۵۴) نشان‌داد که مستندسازان انگلیسی هنوزمی‌توانند پیچیدگی‌های یك‌سفرطولانی‌را ضبط وتنظیم کنند وبه‌شکل تصویرهای گیرا و پرمعنی عرضه دارند. اما این‌گونه فیلمها، فریادهای دوردستی‌است که ازقله‌های بلند مقاصد وآرمانهای اجتماعی، که مدت بیست‌سال الهام ـ بخش نهضت‌فیلم مستندبود، برمی‌خیزد. فیلم مستند هنوز درانگلستان ساخته می‌شود؛ ولی‌آن‌قدرت وحیثیت وجهتی که درسالهای عظمت‌فیلم مستند آن‌را ممتاز می‌ساخت دیگر درآن دیده نمی‌شود.

فیلم داستانی انگلیسی‌نیز مانند فیلم مستند در سالهای دشوار تجدید ساختمان پس ازجنگ توانست کیفیت عالی خودرا نگه دارد. کارگردانهای انگلیسی‌که هنوز تحت‌تأثیر روح اتحاد واتفاق زمان‌جنگ قرار داشتند، باعلاقه‌مندی و شوخ‌طبعی به‌کاوش پیچیدگیهای اخلاق و خصایل انگلیسی‌ادامه دادند. این‌کارقبلا نیزدرفیلمهایی مانند «زندگی ومرگ کلنل بلیمپ» The Life and Death Of Colonel Blimp (۱۹۴۳) و « تونی پیپیت » Tawny Pipit (۱۹۴۴) نیزصورت‌گرفته‌بود. پس‌ازجنگ، راجر لایوزی Roger Livesey درفیلم شیرین وبامزهٔ « می‌دانم‌کجا می‌روم » I Know Where I'm Going (۱۹۴۵) نقش‌یك اسکاتلندی را بازی‌کرد، و رکس‌هریسون Rex Harrison درفیلم « مرد بدنام » Notorious Gentleman (۱۹۴۵) تصویر یك «جنتلمن» انگلیسی‌را نشان داد. همچنین فیلمهای « چهار پاره » Qvartet (۱۹۴۸) و « سه پاره » Trio (۱۹۵۰) و « ازنو » Encore (۱۹۵۱) با مهارت تمام ازروی داستانهای‌کوتاه سامرست موآم ساخته‌شد. تصویری که الك گینس Alec Guinness در « برج ایفل طلایی » The Lavender Hill Mob (۱۹۵۰) و « مبلّغ » The Promoter (۱۹۵۲) از شیادان نرمخوی انگلیسی نشان داد نیز بسیار جالب بود. اقتباس سینمایی گیرای دیویدلین از رمانهای « انتظارهای بزرگ» Great Expectations (۱۹۴۶) و « آلیورتویست » Oliver Twist(۱۹۴۷)وسه‌فیلم‌فراموش‌نشدنی‌که‌سرلارنس‌اولویه

از روی نمایشنامه‌های شکسپیر ساخت ، سنت فرهنگی انگلستان را به‌خاطر می‌آورد.

سنت رئالیستی که نتیجهٔ آمیزش شیوه‌های فیلم مستند با فیلم داستانی‌بود، باعث پدیدآمدن یك‌دسته فیلم شد که شاید جالبترین آثار سینمایی‌بعدازجنگ باشند. فیلمهایی‌مانند « برخوردکوتاه » (۱۹۴۵) و «جدا افتاده» (۱۹۴۷) و «مرد سوم» (۱۹۴۹) اثر کارول‌رید، و «هفت‌روزبه‌ظهر» Seven Days to Noon (۱۹۵۰) اثربرادران بولتینگ Boulting همه موضوع خودرا از زندگی معاصر می‌گرفتند. دراین‌زمینه بود که استودیوی محقر «ایلینگ» مهارت پیدا کرد. گروه مستند سازان که مایکل بالکون ـ اکنون « سرمایکل»ـ در زمان جنگ به استودیوی خود آورده بود، در ساختن فیلمهای « دردل‌شب» Dead of Night(۱۹۴۶)، «دریای سنگدل» The Cruel Sea (۱۹۵۲) « قلب‌دوپاره »The Divided Heart (۱۹۵۴) وهمچنین کمدیهای پرفروشی چون « گذرنامه به پیملیکو» Passport to Pimlico (۱۹۴۹) و « جزیرهٔ کوچك » Tight Little Island (۱۹۴۹) و «برج ایفل طلایی» و «مردسفیدپوش » The Man in the White Suit (۱۹۵۱) سهم‌عمده داشتند. اما همچنانکه فیلم‌مستند چندصباحی خوش‌درخشید و با گذشتن دورهٔ تجدید ساختمان افول کرد، دولت فیلم داستانی انگلیسی نیز مستعجل بود. یکی‌از دلایل این‌امر البته سستی گرفتن آن اتحاد و اتفاقی بودکه ازجنگ وعواقب آن برخاسته بود. دلایل دیگر آن‌را باید درسازمان صنعت سینمای انگلستان جستجو کرد.

مایکل بالکون همیشه اعتقاد داشته است که فیلم‌انگلیسی‌باید در وهلهٔ اول برای جلب مشتری در بازار انگلستان ساخته شود ، و هزینهٔ آن نیز بایدطوری تنظیم شودکه بافروش در همین بازار داخلی صرف‌کند. توفیق استودیوی « ایلینگ » مبتنی برهمین‌خط مشی‌بود؛ ولی عجیب اینجاست که به‌نظر می‌رسد این موضوع در خصوص سایر استودیوهای انگلستان صادق نبوده است. در زمان جنگ، ج. آرتور رنك J. Arthur Rank، صاحب بزرگترین سلسلهٔ سینماهای انگلستان، به‌عنوان نیرومندترین شخصیت صنعت سینمای آن‌کشور

جلوه‌گر شد. وی در برخی از استودیوها سهامی به‌دست آورد، چند استودیورا خود بنا نهاد، و با سرمایهٔ خود تهیه‌کنندگان مستقل را به مقیاس عظیمی پشتیبانی کرد. آرزوی او این بود که برای سینمای انگلستان ـ وکشورانگلستان ـ کسب حیثیت کند وسرانجام بازاروسیع امریکارا برای فیلمهای انگلیسی تسخیرکند. فیلمهای پرخرجی چون « شاه هنری‌پنجم » King Henry V (۱۹۴۴)، « پلکان بهشت » Stairway to Heaven (۱۹۴۶)، « کفشهای قرمز » Red Shoes (۱۹۴۸) و « افسانه‌های هوفمن » The Tales of Hoffman (۱۹۵۱) فیلمهایی‌بودند که‌به‌حساب ضرر آغاز کارساخته شدند، بدین امید که این فیلمها در بازار امریکا رخنه خواهند کرد و تقاضارا برای فیلمهای انگلیسی افزایش خواهند داد. البته این‌فیلمها حیثیت سینمای انگلستان را درامریکا بالا بردند؛ ولی این‌امر به‌بهای ۸٬۰۰۰٬۰۰۰ لیره خسارت برای‌آرتور رنك تمام شد. فیلمهای او درسینماهای‌هنری شهرهای بزرگ خریدار داشتند، ولی درمیان تودهٔ تماشاگران امریکایی نفوذ نکردند. مطبوعات سینمایی، چه در امریکاو چه‌درانگلستان، هنوز برسر این‌مسئله بحث می‌کنندکه آیا این‌شکست به‌سبب بی‌علاقگی تماشاگران روی نمود یا خرابکاری عمدی توزیع ـ کنندگان امریکایی.

باری، یك نکته مسلم است؛ و آن‌اینکه‌انگلیسیان‌در دومین‌اقدام خود برای تسخیر بازار امریکا به‌وسیلهٔ فیلمهای بزرگ وپرشکوه و پرخرج از حدود توانایی خود قدم را بسی فراتر نهادند. دولت نیز نادانسته این زیاده روی را تشویق کرد. در ۱۹۴۸ دولت « شرکت سرمایهٔ فیلم ملی» National Film Finance Company را تشکیل داد تا برای تشویق تولید داخلی، مبلغ ۵٬۰۰۰٬۰۰۰لیره را تقسیم کند. با این سرمایهٔ تازه بسیاری از استودیوهای کوچك از آرتور رنك پیروی کردند. کمتر از شش سال بعد، تنها سرالکساندر کوردا از ۳٬۰۰۰٬۰۰۰لیره‌ای‌که‌به استودیوی‌او، یعنی«بریتیش‌لایون» British Lion، رسیده بود. ۲٬۰۰۰٬۰۰۰ لیره ضرر داده‌بود. این مقدار ضرر، حتی برای صنعت سینما نیز قدری زیاد می‌نمود. در ژوئن۱۹۵۴، دولت باقیمانده وامهای خود را ناگهان پس گرفت. این

تصمیم شاید جلو ۱٬۰۰۰٬۰۰۰ لیره ضرر مالیات دهندگان انگلستان را گرفت؛ اما صنعت سینما را به چنان وحشتی دچار ساخت که هنوز هم برطرف نشده است. استودیوی «بریتیش لایون» و بسیاری از استودیوهای کوچك دکان خود را تخته کردند. چیزی نگذشت که درخشانترین چهره‌های سینمای انگلستان ـ مانند لارنس اولیویه، الك گینس، دیوید لین، کارول رید ـ یا به هولیوود رفتند یا در فیلمهایی که انگلیسیان با همکاری استودیوهای امریکایی یا ایتالیایی برای بازار بین‌المللی تهیه می‌کردند به‌کار پرداختند. حتی مایکل بالکون نیز در ۱۹۵۶ استودیوی «ایلینگ» را به تلویزیون فروخت و برای خود یك شریك امریکایی پیدا کرد هنگامی‌که این کتاب نوشته می‌شود، صنعت سینمای انگلستان هنوز درحال بحران است. تولید فیلم به میزان بی‌سابقه‌ای پایین رفته است؛ سناریو وستارگان هرفیلم با توجه‌زیاد به‌سلیقهٔ فرضی تماشاگران امریکایی انتخاب می‌شوند. نتیجه اینکه آن تصویرهای بی‌نظیری که از آدمها و اخلاق و رفتار انگلیسی در فیلمهای انگلستان به چشم می‌خورد و آنها را ممتاز و جالب می‌ساخت، دیگر پدید نیامد. جای تأسف است که انگلستان، پس‌از آنکه یك نسل هنرمند ماهر و آفریننده ترتیب کرده است، اکنون نمی‌تواند به آنها کار بدهد.

سیر رئالیسم نو در ایتالیا

در پایان دورهٔ صامت، نشانه‌هایی از حرکت و حیات در استودیوهای ایتالیا به‌چشم می‌خورد که نشان می‌داد سینماگران آن مهارت فنی را که درجاهای دیگر پدید آمده بود، رفته‌رفته به دست می‌آورند. فیلمسازان ایتالیایی، به‌رهبری الساندرو بلازتی Alessandro Blasetti که هم کارگردان بود و هم مدیر مجلهٔ «سینماتوگرافو» Ginematografo، سنت فیلمهای باشکوه و افسانه‌های پرماجرا را رها می‌کردند. نخستین فیلم بلازتی. «سوله» Sole (۱۹۲۹)، از نقشهٔ وسیع موسولینی برای خشکاندن باتلاقهای «پونتین» حکایت می‌کرد. توفیق فوری این فیلم نشان داد که برای گرفتن موضوع فیلم می‌توان به سایر جنبه‌های مثبت معاصر نیز رجوع کرد. اما تهیه کنندگان ایتالیایی تردید نشان دادند

و منتظر ماندند تا آنکه فیلم ناطق آمد و خوابهای بلازتی را عجالتاً باطل کرد. استودیوها، چه برای انتخاب موضوع و چه برای انتخاب بازیگران خود، به‌تئاتر روی آوردند؛ وسروصدای آوازهای عاشقانه که از فیلمهای ناطق برخاست، فریاد کسانی را که می‌خواستند فیلم رنگ واقعی و ارزش فنی داشته باشد در خود غرق کرد. در نخستین سالهای فیلم ناطق، در ایتالیا بیشتر فیلمهای ساز و آواز و ماجراهای عاشقانه و کمدیهای اتاق خواب ساخته می‌شد، که غالباً از روی نمایشنامه‌های تئاتری تهیه می‌شد. خود ایتالیاییان این فیلمها را «فیلم تلفن سفید» می‌نامیدند؛ زیرا که بیشتر ماجراهای فیلم در اطراف تلفن سفیدی که در اتاق خواب قهرمان زیبای داستان بود دور می‌زد.

چنانکه پیشتر گفتیم فاشیستها در ابتدا چندان توجهی به سینما نداشتند. البته دولت ساختن فیلمهای تاریخی را که در ستایش ظهور حزب فاشیست یا در بارهٔ زندگی قهرمانان ملی ـ مانند گاریبالدی یا اتورفیراموسکا یا سالواتور روزا ـ سخن می‌گفتند، تشویق می‌کرد؛ اما بیش از این کاری صورت نمی‌گرفت. سیل فیلمهای تبلیغاتی کوتاه مدت که به وسیلهٔ استودیوی دولتی «لوچه» Luce ساخته می‌شد برای مقاصد فاشیستها کافی بود. هنگامی که سینمای ناطق اختراع شد، استودیوی «لوچه» سه دستگاه کامیون مخصوص ضبط‌صوت نیز به‌وسایل خود افزود؛ و بدین ترتیب رجزخوانیهای پرشور موسولینی جزو همهٔ فیلمهای خبری شد. این فیلمهای خبری، و هرفیلم کوتاه‌مدت دیگری که به وسیلهٔ «لوچه» ساخته می‌شد، به حکم دولت می‌بایست در همهٔ سینماها در سراسر ایتالیا نشان داده شوند. گذشته از این قبیل دردسرهای مختصر، تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان و سینماداران ایتالیا تا سال ۱۹۳۵ کمابیش به حال خود گذاشته می‌شدند. اما در فاصلهٔ ۱۹۳۵ و ۱۹۴۰ وضع رفته‌رفته دگرگون شد. موسولینی آن جنگها و مبارزاتی را که امیدوار بود به گسترش امپراتوری ایتالیا و افزایش عظمت شخص او کمك کند، آغاز کرده بود. می‌بایست آتش احساسات ملی وغرور ملی را تا حد جنون دامن زد. در این دوره بود که دولت به تدریج بر صنعت سینما تسلط یافت. اما این تسلط از راه تصاحب رك و راست استودیوها صورت نگرفت، بلکه قضیه بدین شکل بود که

دولت هیجده استودیوی برگزیده را از راههای پیچیده وگوناگون مورد حمایت قرار داد. تهیه‌کنندگان اکنون می‌توانستند تا حدود ۶۰ درصد هزینهٔ فیلم خود را از بانکهای دولتی وام بگیرند؛ و اگر می‌توانستند نشان دهند که فیلم آنها مردم‌پسند، یا هنری، یا تبلیغاتی است، فقط می‌بایست قسمت ناچیزی از وام خود را پس بدهند. در چنین شرایطی ممکن نبود هیچ استودیویی ضرر بدهد، هرچند در فیلمهایش نشانی از توفیق نباشد. چیزی نگذشت که استودیوها شروع کردند به‌دادن مشاغل مهم به‌نورچشمیهای سیاسی؛ زیرا که این‌اشخاص می‌توانستند امتیازات بیشتری از مدیران بانکهای دولتی بگیرند. هنگامی که ویتوریو، پسر موسولینی، به عنوان رئیس بزرگترین استودیوی ایتالیا، «اروپا فیلم،» وارد صنعت سینما شد، شیوهٔ «خاصه خرجی» در سینمای ایتالیا به حد کمال رسید.

همچنین دولت فرمان داد که هر فیلم خارجی که در ایتالیا به نمایش گذاشته شود، باید دوبله شده باشد وکار دوبله کردن را هم خودایتالیاییان انجام داده‌باشند. این امر نه‌تنهامشاغل سینمایی‌تازه‌ای پدید آورد، بلکه به ایتالیاییان امکان داد که هر نکته‌ای را کاملا موافق مرام فاشیسم نیافتند ازفیلمهای خارجی حذف‌کنند. این‌سانسور بی‌دردسر تسلط دولت را بر سینما افزایش داد. در عین حال، دولت جوازهای گرانبهای دوبله‌کردن و توزیع این فیلمها را به استودیوهایی می‌داد که‌هرسال پرخرج‌ترین فیلمها را تهیه‌کنند، یا تعداد فیلمهاشان زیاد باشد. این شیوهٔ حمایت از هنر، هنرمندن را پاك دلسرد کرد. در حقیقت هیچ شیوهٔ دیگری نمی‌توانست تا این اندازه در افزایش خرجهای بیهوده وکاهش آفرینش‌هنری مؤثر باشد.

با توجه به میزان تسلط دولت بر صنعت سینما، چه از لحاظ مالی وچه از طریق‌گماشتن نورچشمیهای سیاسی برمشاغل مهم، عجیب است که تعداد فیلمهای تبلیغاتی صریح اندك بود. به نظر می‌رسد که ایتالیاییان به تبلیغات منفی قانع بودند. همین قدر که در فیلمهای‌آنها از افکار دموکراتی وحقوق و آزادیهای مدنی، وسایر مفاهیم «منحط» اثری دیده نمی‌شد، راضی بودند. «اتورمارگادونا» Ettore Margadonna، یکی‌ازمورخان‌برجسته‌سینمای‌ایتالیا، می‌نویسد: «در

میان بیش از پانصد فیلم ـ که در فاصلهٔ سالهـای ۱۹۳۰ و ۱۹۴۲ در ایتالیا تهیه شد ـ آن فیلمهایی‌که ازحیث مضمون صددرصدفاشیستی بودند، از شمارهٔ انگشتان یك دست تجاوز نمی‌کنند. » از آن جمله می‌توان «پیراهن‌سیاه» Black Shirt (۱۹۳۳)، «کهنه‌پرستان» Old Guard (۱۹۳۵) اثر بلازتی، و « محـاصرهٔ آلکـازار » The Siege of The Alcazar (۱۹۴۰)، «سیپیو آفریکانوس» Scipio Africanus (۱۹۳۷)، اثرکارمینه‌گالونه Garmine Gallone را نام برد.

در «محاصرهٔ آلکازار» سهم ایتالیـا در جنگ داخلی اسپانیـا با غرور تمام بازنموده شده بود. « سیپیو آفریکانوس » (یا« سیپیوی آفریقایی») فیلم مجلل و ملال‌آوری بود که می‌گفتند سناریوی آن را خود بنیتو مـوسولینی نوشته است. این فیلم مـی‌خواست پیروزی ایتالیا را درافریقای زمان باستان، امری نظیر نبرد موسولینی درحبشه جلوه دهد. پاره‌ای ازاین فیلم در افریقا برداشته شده و پارهٔ دیگر آن در صحنه‌های عظیم استودیوی دولتی « چینه‌چیتا » Cinecittà، و یکی از پرخرج‌تـرین و عظیم‌تـرین ـ و در عین حـال پوك‌تـرین ـ فیلمهای تاریخ سینما از کاردرآمد. ناقدان از نشان دادن تیرهای‌تلفن روی تپه‌هـای امپراتوری روم، و ساعتهـای مچی روی دست سربـازان روم، و پوکی گیج‌کنندهٔ صحنه‌های عظیم فیلم، لـذت فراوان بـردند. با این حال، چون این فیلم رسمی بود دولت ایتالیا برای نشان دادن آن در خارج مساعی خاصی به کار برد. نحوهٔ استقبال تماشاگران از این فیلم، به شهرت سینماگران ایتالیایی کمکی نکرد. در آن زمان چند فیلم اوپرایی نیز از ایتالیا صادر شد، کـه از آن جمله «رؤیـای پروانه» The Dream of Butterfly (۱۹۳۹) اثر گالونه را می‌توان نام برد. این فیلم چندین قطعهٔ طولانی از اوپرای پوچینی را که به طرز زیبایی به وسیلهٔ ماریاچبوتاری Maria Cebotari اجرا شده بود، نشان‌می‌داد. درین‌فیلم یك داستان عشقی‌سوزناك نیزگنجانده شده بود. غیر از اینها، سینمـای ایتالیا در این دوره هیچ هنری از خود نشان نداد.

اما اگر استودیوهای فاسد و فاسد کنندهٔ ایتالیا قادر نبودنـد

شاهکاری پدید آورند، لااقل به اشخاص با استعداد امکان دادندکه در فن خود ماهر شوند. روشن است که نهضت « رئالیسم‌نو » که پس از جنگ با چنان شور و حرارتی به میدان‌آمد، فقط می‌توانست ازکسانی سرچشمه بگیردکه استعداد هنری‌شان مدتها محبوس مانده باشد؛کسانی که فن فیلمسازی را بدانند ولی مجال به‌کار بردن‌آن را به طرز صحیح نداشته باشند. بسیاری از آنها در آموزشگاه رسمی سینمای رم تعلیم یافته بودند؛ بسیاری نیز در تحت شرایط دلسردکنندهٔ استودیوها در آخرین سالهای حکومت فاشیسم کار کرده‌بودند. مثلا ویتوریودسیکا در سالهای بین ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به عنوان یك بازیگر محبوب میان تئاتر و سینما نوسان می‌کرد. وی در ۱۹۴۰ به کارگردانی پرداخت و در کمدیهای احساساتی تخصص یافت و این فیلمها را با گیرایی سطحی قابل ملاحظه‌ای می‌ساخت، و گاهی درمورد مطالعهٔ رفتار کودکان بینش خاصی‌نشان می‌داد. روبرتو روسلینی پیش‌ازآنکه درتهیهٔ «کشتی‌سفید» The White Ship (۱۹۴۱) معاون کارگردان شود، فیلمهای مستند تهیه می‌کرد. «کشتی سفید» یك فیلم تبلیغاتی جنگی بود که هیچگونه احساس انسانی در آن وجود نداشت. در دو فیلم دیگر او، «بازگشت خلبان» The Return of the Pilot (۱۹۴۲) و «مردی با نشان صلیب» The Man of the Cross (۱۹۴۳)نیز هیچگونه‌شباهتی به شیوهٔ پس از جنگ اودیده نمی‌شود. از سینماگران قدیمی، فقط الساندروبلازتی نشانه‌هایی از موضوعات و شیوه‌های آینده نشان‌داد. فیلم«چهارقدم‌درابرها» Four Steps in the Clouds اثر بلازتی، لحظه‌ای سینمای ایتالیا را از عالم «تلفنهای سفید» و دستورهای رسمی بیرون آورد. این فیلم، کمدی مؤثری بود که در آن یك مرد مهربان شهری ، ناچار می‌شود خود را شوهر یك‌دختر روستایی و فرزند به دنیا نیامدهٔ او معرفی کند. این فیلم، هرچند رنگ سیاسی‌نداشت، با نشان دادن زندگی‌روستایی‌وروستاییان ایتالیایی و صحنه‌های طبیعی ، طلیعهٔ فیلمهای رئالیست‌نو بود که پس از جنگ ساخته شد. حتی هنگامی که «چهار قدم» را بدون تاریخ در نیویورك نشان دادند، ناقدان تصور کردند که این فیلم پس از جنگ ساخته شده است و از محصولات نهضتی است که با «شهر بیدفاع» شروع شد.

«چهارقدم درابرها» با همهٔ جنبه‌های عالی خود، فیلم متوسطی بود و فقط از آیندهٔ بهتری خبر می‌داد. اما در اواخر ۱۹۴۲ که تسلط موسولینی برمردم ایتالیا به‌سرعت کاهش می‌یافت، فیلم «وسوسه» Ossessione اثر لوچینوویسکونتی Luchino Visconti ساخته شد، که یك شاهکار حقیقی بود و نطفهٔ نهضت رئالیسم‌نو پس از جنگ در آن به‌خوبی مشهود است. توجه این فیلم به مردم عادی، استفاده از صحنه‌ها و آدمهای طبیعی، نشان دادن زندگی به صورتی که در واقع هست، چیزهایی بود که بعدها در سبك رئالیسم‌نو رشد کرد. فیلم «وسوسه» اقتباسی بود از داستان «پستچی دو بار زنگ می‌زند» اثر جیمزکین James M. Cain، هر چند این نکته در فیلم ذکر نشده بود. این داستان جنایی در مهمانخانهٔ کوچکی درکنار باتلاقهای رودپو و بازارمکاره‌ای درآنکونا بازی شده بود؛ وبا آنکه ویسکونتی بازیگران‌عادی ایتالیا، مانند ماسیموجیروتی Massimo Girotti و کلارا کالامایی Clara Galamai والیو ماراکوزو Elio Marcuzzo که به کار برده بود، این بازیگران به رهبری او چنان طبیعی بازی می‌کردند که با روستاییان عرق‌آلودی که درپیاله‌فروشی جمع می‌شدند در هم می‌آویختند. کار دوربین نیز درسراسر فیلم‌گیرا بود؛ هنگامی‌که قهرمانان فیلم در میان انبوه جمعیت حرکت می‌کردند، فیلمبردار برای آنکه آنها را همواره در مرکز عکس نشان دهد، «نمای روان» می‌گرفت؛ هنگامی که می‌خواستند از صحنه های باغ ملی یا خیابان فیلمبرداری کنند، دوربین را پنهان می‌کردند تا مردم به طور طبیعی به کارهای خود بپردازند؛ گاهی نیز می‌بینیم که دوربین بر جرثقیل قرار گرفته است و از روی درشت‌نمای صورت یك بازیگر حرکت می‌کند و یك منظرهٔ پهناور را تماماً نشان‌می‌دهد. در این فیلم چهره‌های مردم عادی ایتالیا دیده می‌شود؛ صداها و مناظر عادی برای بیان یك داستان قوی و مؤثر به کار گرفته شده‌اند. این فیلم از محصولات دورهٔ بیست‌سالهٔ فاشیسم به اندازه‌ای بالاتر بود که تأثیر آن بر سینماگران ایتالیایی جز عمیق نمی‌توانست باشد. اما این فیلم هرگز در امریکا نمایش داده نشد؛ زیرا که حق فیلمبرداری از از داستان «پستچی دوبار زنگ می‌زند» به کارخانهٔ متروگلدوین‌مایر

تعلق داشت (که در ۱۹۴۶ از روی این داستان فیلمی تهیه کرد) و چون ایتالیاییان بدون اجازهٔ نویسنده از این داستان استفاده کرده بودند، متروگلدوین‌مایر اجازه نداد که نسخهٔ فیلم «وسوسه» بـه‌امریکا وارد شود.

با پیشرفت جنگ سینمـای ایتالیـا (مانند زندگـی ایتالیا) دچار آشفتگی شد. میان مردم اختلاف افتاد. برخی جانب متفقین را گرفتند ـ یا آنکه بو بردند که کار محور ساخته است ـ، برخی دیگر همچنان به‌معتقدات فاشیستی خود چسبیدند. پس‌ازسقوط موسولینی،که جنگ در جنوب ادامه داشت و شمال شبه جزیرهٔ ایتالیا همچنـان در تصرف نازیها بود، کار فیلمسازی متوقف شد. در ۱۹۴۴ فقط شانزده فیلم درایتالیا ساخته شد، و بیشترآنها از ساخته‌های استودیوی اسکالرا Scalera واقع در ونیز بود که آخرین پایگاه عناصر فاشیست در صنعت سینما بود. در این مدت ضدفاشیستها مخفی شده بودند ومنتظر بودند تا نیروهای متفقین ایتالیا را آزادکنند وسپاه نازی‌عقب‌بنشیند. در اواخر ۱۹۴۴، حتی پیش از آنکه آلمانها شهر رم را کاملا تخلیه کنند، روبرتوروسلینی به ساختن «شهر بیدفاع» پرداخت، و این فیلم کلید نهضت تجدید حیات سینمای ایتالیا بود . در این فیلم ، روسلینی کوشید تا بادقتی هرچه تمامتر،کشمکشها، رنجها، و مقاومت قهرمانی مردم عادی رم را در سالهای تصرف آلمانها نشان دهد. غیرازقهرمانان اصلی، کمتر کسی از بـازیگران این فیلم بـازیگر حرفه‌ای بود. در حقیقت بسیاری از آنها مردم عادی ـ یا سربـازان نازی ـ بودنـد که دوربینی پنهان در پشت بام یا نهفته در اتومبیل از آنها فیلمبرداری کرده بود. کمتر صحنه‌ای ازین فیلم در استودیو تهیه شد، زیرا که هم پول کافی بـرای این کار نبود، و هـم روسلینی و سزار زاواتینی Cesare Zavattini(که‌سناریو را نوشته بود) احساس کردندکه جنبهٔ مستند خیابانها وخانه‌ها وحیاطهای واقعی، صدق وصفـای داستان فیلم را تأیید و تأکید خواهد کرد.

آنچه از کار درآمد، فیلمی بـود غیراز آنچـه تا آن هنگام

برپردهٔ سینما دیده شده بود. ازلحاظ فنی البته بی‌نقص نبود. روسلینی هنگام ساختن این فیلم ناچار بود که هرتکه فیلمی را که بـه دستش می‌رسید به‌کار برد؛ حال آنکه تنظیم نور این تکه‌ها، مخصوصاً نماهای درون خانه‌ها که در استودیو گرفته نشده بود ـ غالباً به قدری ضعیف بودکه برای ایجاد تأثیردراماتیك، یا حتی برش‌عادی، به‌درد نمی‌خورد. حتی در ضمن کار ناچار شدند فیلمبرداری را متوقف کنند تا کارگردان پول کافی برای ادامهٔ کار فراهم سازد. اما به نظر می‌رسد که همـان شوری که الهام‌بخش تهیهٔ این فیلم شد، نیرویی است که آن را فراهم و استوار نگه می‌دارد؛ همان ناتراشیدگی و ناپرداختگی فیلم، حسن آن شد؛ و احساس قوی و افزایندهٔ روسلینی از موضوع فیلم، به زبان تصویری چنان گویا و مؤکد بیان شد که گاه تماشای فیلم را غیرقابل تحمل می‌ساخت. این رئالیسم راستین بود ـ زندگـی دردناك یك عصر اندوهباری روی پردهٔ سینما آمده بود. خود روسلینی هنگام معرفـی فیلم گفت: «وضع از همین قرار است،» و این گفته شعار تمام نهضت رئالیسم‌نو شد.

در ظرف پنج سال بعد، یك سلسله فیلم در ایتالیا ساخته شد که از هرجهت مانند فیلمهای بزرگ روسی در اواخردههٔ سوم، جالب و گیرا بود؛ و نیز مانند آن فیلمها ملهم از پدید آمدن احساس ملی و آزادی ناگهانی استعدادهای آفریننده‌بود. شکست‌کامل رژیم فاشیست، همهٔ قیدهای گذشته را ازمیانه برداشت. سالهای خفقان ایتالیا در دست نیروهای آلمان و افسردگی در هنگام تصرف متفقین، در مردم ایتالیا نوعی هشیاری اجتماعی به بار آورد که نهضت رئالیسم نو آن را به کاملترین وجه بیان کرد. درآغاز کار، صرف امکان اینکه زندگی‌عادی را بدون‌تعصب مورد بحث قراردهند، برای‌کارگردانهایی چون روسلینی و دسیکا الهام بخش بود. «پیزان» (۱۹۴۶) اثر روسلینی، حماسه‌ای بود در بارهٔ آخرین ماههای جنگ در ایتالیا. دسیکا، قهرمان‌کمدیهای پیش از جنگ، محبت خود را نسبت به کودکان در فیلم « واکسی » Shoeshine. (۱۹۴۶) بار دیگر نشان داد؛ اما این بار عمق و احساسی در آن دیده مـی‌شد که در فیلمهـای پیشین او از آن اثـری نبود. این فیلم داستان تلخی است ازگرفتار آمدن یك دسته از کودکان

وگرد رم در بازار سیاه که در سالهای جنگ درایتالیا بیداد می‌کرد. بچه‌ها به زندان می‌افتند؛ آنگاه دوست را بر ضد دوست می‌گمارند تا اطلاعات بیشتری در بارهٔ دسته‌هایی که این بچه‌ها را به کار گرفته بودند، به‌دست‌آید. دسیکا این نکته را روشن می‌کند که مقامات دولتی نه سنگدلند و نه ابله؛ بلکه فقط تحت فشار قرار گرفته‌اند. اما چون راه آسان و آشکار را انتخاب می‌کنند، دوستان با هم دشمن می‌شوند ونتیجهٔ‌نهایی‌این ماجرا جنایت‌است. همهٔ این مطالب بدون پرخاشگری یا پرده‌دری، فقط به عنوان نمایش وضع موجود، باز نموده می‌شود. اگر این بازنمایی خاطر تماشاگران رامشوش می‌کرد، وظیفهٔ آنهابودکه به‌عنوان‌مردم مملکت فکری‌بکنند. دراین قبیل فیلمها روح‌دموکراسی حقیقی به چشم می‌خورد ـ کارگردان وضع اجتماع را بیطرفانه نشان می‌دهد، و اقدام اجتماعی را به وجدان وهوش تماشاگران خود واگذار می‌کند.

نهضت رئالیسم‌نو به رهبری روسلینی و دسیکا به زودی نیرو گرفت و در آثار ده دوازده تن، بلکه بیشتر، از کارگردانان دورهٔ بعد از جنگ ظاهر شد. این کارگردانها که خواه‌ناخواه به سوی موضوعات اجتماعی جلب می‌شدند، به واسطهٔ یك فلسفهٔ مشترك باهم متحد بودند، و این فلسفه شاید در فیلم «زندگی در صلح» To Live in Peace (۱۹۴۶) اثر لویجی زامپا روشنتر از هرجای دیگر بیان شده باشد. زامپا حادثه‌ای از پایان جنگ را برگزید تانشان دهد که همهٔ مردم‌ـ حتی نازیها ـ اگر به جای پیروی از مرام خود از غرایز خویش‌پیروی کنند، می‌توانند در صلح و صفا زندگی کنند. یك روستایی ایتالیایی به دو سرباز امریکایی، یکی سفید و دیگری سیاه، که در پشت خط آلمانها گیر افتاده‌اند، پناه می‌دهد. شب‌هنگام گشتی آلمانی به مزرعهٔ او می‌آید. روستایی برای پوشاندن سروصدای سرباز سیاهپوست که در زیر زمین شراب می‌نوشد، سرباز آلمانی را مست می‌کند. ناگهان سرباز امریکایی‌ازنهانگاه‌خودبیرون‌می‌آید ودرلحظهٔ‌هیجان‌انگیزی،سیاهپوست و نازی با هم روبرو می‌شوند. اما شراب همهٔ کینه و اختلاف مرام را از میان برده است. آن دو سرباز دست به گردن یکدیگر می‌اندازند و در کوچه‌های دهکده به راه می‌افتند و هریك به زبان خود نعره

می‌زنند «جنگ تمام شد.» زامپا در «آنگلینا» Angelina (۱۹۴۷) همین نکته را تکرار می‌کند که غرایز عالی بشررا اطاعت کورکورانه تباه کرده است. آنامانیانی درنقش آنگلینا، تصویر بسیار بامزه‌ای از یك زن خانه‌دار طبقهٔ کارگرترسیم می‌کند که رهبری همهٔ زنان محل خود را برضد سیاستمداران و ملاکان محلی برعهده می‌گیرد.

کارگردانهای دیگر حوادث واقعی زندگی پس از جنگ را برای باز نمودن حقایق تکاندهنده یا رقت‌آور، زمینهٔ کارخود ساختند. جوسپه دوسانتیس در نیمهٔ اول «تعقیب تراژیك» Tragic Chase (۱۹۴۷) تصویربسیار روشنی ازهرج ومرج‌پس‌ازجنگ درشمال‌ایتالیا به دست می‌دهد، و هرچند حوادث ملودراماتیك نیمهٔ دوم فیلم را تباه کرده است، صحنه فراهم آمدن و جنگیدن دهقانان برای‌بازگشت به‌زمینهای‌خود،درست‌وتکاندهنده‌است. فیلم«بی‌رحم» Without Pity (۱۹۴۷) اثر آلبرتولاتوادا Alberto Lattuada نیزکه دربارهٔ یکی دیگر از مسائل پس ازجنگ (یعنی مشکل سربازان سیاهپوست امریکایی که پرچم خود را ترك گفته و در ایتالیا متواری شده بودند) سخن می‌گوید، ناچار جنبه‌های ملودراماتیك فراوان داشت . در این فیلم، سرباز سیاهپوستی عاشق یك فاحشهٔ سفیدپوست می‌شود. در این داستان لطافت و ظرافت وجود دارد، ولی صحنه‌های «سوزناك» هم‌دیده می‌شود. (نسخه‌ای که درامریکا نشان داده شد، ازدم قیچی گذشته بود.) ویسکونتی، کارگردان «وسوسه» در این هنگام فیلمی در بارهٔ زندگی ماهیگیران بینوای جزیرهٔ سیسیل ساخت به نام « زمین می‌لرزد » The Earth Trembles (۱۹۴۸). این فیلم که مانند فیلمهای مستند بدون بازیگر و دکور ساخته شده بود، زندگی ماهیگیران را با صداقت تمام نشان می‌داد . ماهیگیران این فیلم به لهجهٔ محلی خود سخن می‌گفتند، چنانکه حتی بسیاری از ایتالیاییها نیز زبان آنها را نمی‌فهمیدند. این فیلم نیز به زبانی حاکی از همدردی می‌گفت: «وضع از این قرار است که می‌بینید. چه فکری می‌خواهیم به حال آن بکنیم؟»

ازاین فیلمها ـ و بسیاری فیلمهای دیگر ـ تصویر مردم عادی ایتالیا به دست می‌آمد. شادیها و اندوههای پیش‌پا افتاده به شکلی

زنده وانسانی برپردهٔ سینما نمایش داده می‌شد؛ ودراین کار هیچ ملتی به پای ملت ایتالیا نمی‌رسید. چیزی که عجیب‌است، این‌گونه فیلمهادر خود ایتالیا مورد توجه واقع نشد. شاید علت این امر آن بود که این فیلمها زندگی مردم عادی را به‌دقت بیش ازاندازه نشان می‌داد.

ایتالیاییان که سالها محنت ومحرومیت کشیده بودند، به‌فیلم‌های پرزرق و برق هولیوود بیشتر تمایل داشتند. به هرحال، تحسین و تمجید منقدان خارجی از فیلمهایی چون «شهر بی‌دفاع» و «واکسی» و «دزد دوچرخه» و «زندگی درصلح» چشم ایتالیاییان‌را برای دیدن فیلمهای خودشان باز کرد. همهٔ این فیلمها بار دوم که در ایتالیا به نمایش‌گذاشته شدند، خیلی بیش ازباراول فروش داشتند.

هنگامی‌که وضع اقتصادی ایتالیا ثبات وقرار پیداکرد، تهیه‌کنندگان ایتالیایی نیز وضع خود را محکم کردند. اکنون نه تنها بزرگترین و مجهزترین استودیوی‌فیلمبرداری اروپا در «چینه‌چیتا» Cinecittà، خارج‌شهررم، قرارداشت، بلکه‌درآنجا یك‌آموزشگاه سینمایی نیزبودکه صنعتگران وهنرمندان سینمایی‌را برای استودیوها تربیت می‌کرد. علاوه براینها، دولت نیز علاقهٔ سالمی به سینما پیدا کرد و آن‌را هم به عنوان وسیلهٔ ارشاد وهم منبع درآمد شناخت. در مالیات فیلمهای برجسته تخفیف‌خاصی قائل‌شدند. تهیه‌کنندگان‌ایتالیایی برای کمك به‌صنایع ایتالیا نقشه‌ای طرح کردند که برطبق آن دولت اجازه می‌داد استودیوهای امریکایی مقداری‌که ازسرمایهٔ خودرا که در زمان جنگ درایتالیا مانده بود ازایتالیا بیرون ببرند، به شرط آنکه مقداری ازاین‌سرمایه به‌منظور ایجاد بازار برای فیلمهای ایتالیایی در امریکا مصرف شود. در ۱۹۵۰ تهیه کنندگان امریکایی با این نقشه موافقت کردند وناگهان متوجه شدند که مشغول رواج دادن محصولات رقیب‌خود درامریکا هستند. غیراز انگلستان، تاکنون هیچ‌ملت دیگری برای رخنه‌کردن در بازار امریکا بدین سختی نکوشیده است. برای شکستن مقاومت تماشاگران عادی دربرابر فیلمهای زیرنویس دار، ایتالیاییها حتی استودیو خاصی برای دوبله کردن فیلمهاشان در نیویورك دائر کردند. در این استودیوها صداهای بازیگران تئاترهای «برادوی» را بالبهای بازیگران ایتالیایی تطبیق می‌کردند. امروز

فیلمهای ایتالیایی ازحدود «سینماهای هنری» فراتر رفته‌اند ودرسینما-های پر منفعت «ماشین‌رو» (drive-in) و سینماهای محلی نمایش داده می‌شوند.

درحقیقت ایتالیاییان به اندازه‌ای شیفته و شیدای فیلمهای‌پر-فروش شده‌اندکه در چند سال‌اخیر جنبه‌های اصلی مکتب «رئالیسم‌نو» را به‌کلی خراب‌کرده‌اند. مثلا «برنج‌تلخ» Bitter Rice (۱۹۴۹) داستانی‌است ازوضع برنجکاران مهاجر درشمال ایتالیا، ولیکن به‌زودی به صورت ملودرام پلیدی ازهتك ناموس و شدت و خشونت درمی‌آید. در «رم ، ساعت ۱۱» Rome, 11 o'Clock (۱۹۵۲) و «سه داستان ممنوع» Three Forbidden Stories (۱۹۵۳) هر دو ازیك فاجعهٔ واقعی که سراسر ایتالیا را تکان داده بود، با بی‌ذوقی استفاده شده است. اداره‌ای برای استخدام یك دختر اعلان داده بود، و بیش از دویست دختر برای گرفتن کار مراجعه کرده بودند و در پلکان منتظر نوبت بودند. ناگهان پلکان فرو ریخت. دهها نفرکشته یا زخمی شدند. درفیلم «رم، ساعت ۱۱» همین حادثه نشان داده می‌شود، و سپس، به طریق بازگشت به‌گذشته، فیلم به‌بازگوی سرگذشت چندتن ازقربانیان می‌پردازد ـ دختری که خانهٔ پدرش را ترك گفته است تا بایك جوان نقاش زندگی کند؛ فاحشه‌ای‌که می‌خواهد توبه کند ودنبال کار می‌گردد؛ دختری که ازپیداکردن کار در رادیو مأیوس شده است؛ دخترك خجولی که برای نخستین بار به دنبال شغلی آمده است. در «سه داستان ممنوع» شکل بیان فیلم حتی ازاین هم احساساتی‌تراست. دراین فیلم یکی ازقهرمانان، انحراف جنسی دارد ودیگری معتاد به مواد مخدره است.

بسیاری ازفیلمهای«رئالیستی» اخیر ایتالیا، ازاین قبیل‌حوادث واقعی که هرروز در روزنامه‌ها دیده می‌شود سرچشمه گرفته‌اند. اما غالباً این فیلمها بیشتر به منظور بهره برداری از موضوع آن حوادث ساخته‌شده‌اند تاپرده برداری ازآنها. البته دراین فیلمها، برخلاف‌غالب فیلمهای امریکایی ، سرخاب و سفیداب به چهرهٔ واقعیت نمالیده‌اند بلکه بعکس به نظرمی‌رسدکه همه می‌کوشند تازندگی را هرچه زشت‌تر نشان دهند؛ اما دراین میانه بیشتر برآن قسمتهایی از زندگی که در

بازار خریدار دارد یعنی جاذبهٔ جنسی و خشونت تکیه می‌شود . و به جای بازیگران هنرمندی چون آنامانیانی، اکنون‌پردهٔ سینمای ایتالیا به‌چهرهٔ «مهرویانی» چون جینالولوبریجیدا وسیلوانا مانگانو وسیلوانا پامپانی‌نی و سوفیالورن و آلئانورا روسی دراگـو آراسته است. اینها جانوران خوش تراش و خوش ریختی هستند که تماشای قـد وبالاشان البته فرح‌بخش است؛ اما به دشواری می‌توان‌آنها را به‌عنوان قهرمانان داستانهـای واقعـی پذیرفت. درحقیقت، چنانکه غالباً اتفاق می‌افتد، اکنون دیگر خود عنوان «رئالیسم‌نو» نیز دیگر معنی خود را ازدست داده است. ممکن‌است سینمای‌ایتالیا دراعلانهای‌خود همچنان ازعنوان «رئالیست‌نو» استفاده کند ، امـا آنچه درسالهای اخیر دیده‌ایم چیزی نبوده است مگر فیلمهای «تکاندهنده» و «هیجان انگیزی» کـه زمینهٔ آنها را صحنه‌های طبیعی تشکیل می‌داده است.

دراین‌مدت چند مکتب «رئالیسم‌نو جدید» نیز پدید آمده‌است که‌اگر تهیه‌کنندگان ایتالیایی‌جرئت داشته‌باشند ودنبال آنهارا بگیرند، ممکن است آیندهٔ خوبی برای سینمای ایتالیا فـراهم‌کنند . همهٔ این فیلمها اززندگی روزمرهٔ مردم عادی ایتالیا سرچشمه می‌گیرند ودرهمهٔ آنها محبت وهمدردی نسبت به مردم عادی بـه چشم می‌خورد. چیزی که هست، به‌این فیلمها بعد تازه‌ای افزوده شده است؛ بدین‌معنی کـه عنصرتازه‌ای ازکمدی، فانتزی، وحتی شعردرآنها دیده می‌شود. اکنون می‌توان گفت‌که فیلم عجیب وخیال‌آمیز «معجزه درمیلان» (۱۹۵۱) اثر دسیکا، درحقیقت فقط شروع ایـن نهضت جدید بـوده است. مثـلا «دوشاهی امید» Two Cents' Worth of Hope (۱۹۵۲) اثررناتوکاستلانی Renato Castellani ، و «نان وعشق ورؤیا» Bread, Love and Dreams (۱۹۵۳) اثرلویجی‌کومنچینی Luigi Comencini ابتدا زنـدگی واقعی مردم را در یك شهر کـوچك نشان می‌دهد و سپس این زندگی را زمینهٔ کمدی آمیخته بـه فانتزی قـرار می‌دهد. « جاده» La Strada (۱۹۵۴) اثـر فدریکو فلینی Federico Fellini داستان اندوهباری است از پهلوانی که درکوچه‌ها معرکه می‌گیرد و نمایش می‌دهد، ودختر ساده ـ لوحی که دلقك او است. دراین فیلم واقعیت وشعر به هم درآمیخته‌اند

وبا بازیهای ماهرانهٔ فنی که دربرابر زمینهٔ طبیعی صورت گرفته است، قدرت تأثیر فیلم افزایش یافته است. « عشق درشهر » Love in the City (۱۹۵۴) که به‌دست سزار زاواتینی تهیه شده وچندین جوان پرشور آن را کارگردانی کرده‌اند نیز نشان دهندهٔ راه تازه‌ای در سینمای ایتالیا است. این فیلم باردیگر به رئالیسم فیلمهای مستند بازگشته است، مردم مصیبتهای خود را بار دیگر جلوی دوربین بازی می‌کنند و سرگذشت خود را دربرابر میکروفون باز می‌گویند؛ اما زاواتینی با استفادهٔ ماهرانه از دوربین و دوبله کردن‌و برش استادانه، این فیلمهای مستند ساده را به صورت یك آفرینش هنری حقیقی درآورده است.

دراین فیلمها، مواد خام تازه برای سینمای ایتالیا وجود دارد و راههای تازه پیش پای آن گذاشته شده است که سینمای ایتالیا می‌تواند با همان شور و شوقی که ده سال پیش، هنگام تجدید حیات، ازخود نشان‌داد ازآنها استفاده کند. آشکاراست‌که کارگردانهای ایتالیا هنوز آن شور ونیرو را دارند که در موضوعها و شیوه‌های تازه طبع ـ آزمایی کنند. اکنون مسئله این است که آیا تهیه کنندگان ایتالیایی، که سودای تسخیربازار جهانی‌را درسر می‌پزند، اجازهٔ این‌کاررا خواهند داد یانه؟ آیا کارگردانهای جوان مجال‌آن‌را خواهند یافت‌که همان راهی را که دسیکا و فلینی و کاستلانی و کومنچینی و آنتونیونی و زاواتینی پیش پای‌آنها گذاشته‌اند ادامه دهند؟ یاآنکه باید استعداد خود را بر ـ سر داستانهای پلید معتادان به مواد مخدره و زنان روسپی تباه کنند؟ این قبیل فیلمها، که نه به خاطر هنر بلکه به واسطه صحنه های برانگیزنده فروش می‌روند، یك‌نتیجهٔ مسلم دارند؛ وآن اینکه نخست هنرمندان سینما وسپس خود صنعت سینمارا فاسد وتباه خواهندساخت. زیرا هنرمندان سینما ـ کارگردانها و نویسندگان ـ هستند که گاه گاه رگه‌های سودمندرا درمعدن سینماکشف می‌کنند. نکتهٔ شگفت درصنعت سینما این است که همین‌که جنبهٔ تجارتی آن غالب شود وزمام کار را دردست بگیرد، نتیجهٔ کار غالباً برای تماشاگران وهنرمندان، و بالمآل برای خود سرمایه‌گذاران، مأیوس‌کننده خواهد بود.

پیش از آنکه فیلم «راشومون» Rashomon اثر آکیراکورو-ساوا Akira Kurosawa جایزهٔ بزرگ فستیوال ونیز را در ۱۹۵۱ ببرد، همه می‌پنداشتند که صنعت سینمای ژاپون نیز مانند استودیوهای هندوستان ومصر سرگرم ساختن مقدارزیادی فیلم بی‌ارزش است‌که فقط برای بازار محلی مناسب است. باآنکه از ۱۹۰۴، یعنی ازهنگام ظهورسینما، درژاپون فیلم‌ساخته می‌شد، کمتر فیلمی اززاپون در دنیای غربی دیده شده بود و هیچیك از آنها شور و اشتیاقی برنینگیخته بود. درحقیقت، تا دههٔ چهارم که ژاپون شروع به تسخیر مشرق‌زمین‌کرد،صنعت‌سینمای‌قابل‌توجهی‌درژاپون‌وجود نداشت. چنانکه غالباً اتفاق می‌افتد، فیلم ژاپونی همراه پرچم ژاپون پیش رفت. از طریق جنك و نفوذ اقتصادی، سینمای ژاپون بازار بالقوه وسیعی در چین و منچوری و هندوچین وکره به دست آورد؛ واین ابزاری بودکه مدتها درتصرف استودیوهای اروپا وهولیوود بود. ژاپونیها که استعداد خاصی برای تقلید دارند، به زودی محصول استودیوهای خود را به سالی هفتصد هشتصد فیلم رساندند، غالب آنها تقلیدی از فیلمهای عشقی فرانسوی و فیلمهای جنایی و پرماجرای امریکایی بود. به‌وسیلهٔ سیل این‌گونه فیلمها بود که ژاپون همهٔ رقیبان خود را در خاور دور ازمیدان بیرون راند؛ وتابه امروز نیز این بازارهمچنان دردست ژاپون مانده است.

ازطرف دیگر استودیوهای ژاپون شروع کردند به ساختن‌فیلم-هایی به منظور خاص نمایش دادن درداخلهٔ ژاپون که غرض از ساختن آنها عبارت بود ازایجاد حداعلای وفاداری واشتیاق مردم ژاپون‌نسبت به جنگهای بیشماری که دولت راه می‌انداخت. حوادث نبردهای ژاپون درچین و منچوری و تصادمهای مرزی با اتحاد شوروی، زمینهٔ بسیاری‌ازاین‌فیلمهارا فراهم‌می‌ساخت. فیلمهای«جیدای‌گکی»-Jidai geki ازاین لحاظ‌اهمیت داشتند. این فیلمها فیلمهایی تاریخی‌بودندکه برای آگاه ساختن مردم ژاپون ازتاریخ و فرهنگ‌گذشتهٔ آن کشور و افزودن غرور وتقویت سنتهای ژاپونی ساخته می‌شد ـ واینها همه در

جنگ‌بسیار به‌کارمی‌آیند. فایدهٔ فیلمهای «کینداى گکی» ـ Kindai geki ظاهراً ازاین حیث‌کمتر بود. این فیلمها،داستانهایی رئالیستی بودند از زندگی معاصر ژاپون و از اواخر دهـهٔ سوم از آثار برجستهٔ سینمای ژاپون به حساب می‌آمدند. درسالهای پرآشوب دهـهٔ چهارم، سانسورچیان نظامی چنان جلو این فیلمها را گرفتند که بیش از چند فیلم به روی پرده نشان داده نشد. یکی از استثنائات نادر، فیلمی‌بود به نام «کیمیکو» Kimiko (۱۹۳۶) که نمایشی‌بود لطیف وافسون‌کننده ازروابط خانوادگی مردم ژاپون. این فیلم را به‌طور محدود در امریکا نیز نشان دادند.

انـدکی پس از ماجرای «پـرل هاربور» (یعنی حملهٔ ناگهانی ژاپون به پایگاه امریکا درآن بندر) صنعت سینمای ژاپـون ملی شد و فیلمهای ژاپونی با صراحت بیشتر بـه وظیفهٔ تبلیغاتی خود پرداختند. فیلمهای مستند و داستانی دست به هم دادند تا وظیفه و افتخار خدمت به امپراتور را مورد تأکید قرار دهند ـ افتخار مـرگ درراه وطن‌را. «داوطلبان مرگ» Volunteers of Death (۱۹۴۲)، کـه روایت ژاپونی ماجرای پرل هـاربور بود، چنین فیلمی بـود. بـه رغـم سرنوشت قهرمانان داستان در صحنه های ساختگی‌جنگ، این فیلم را ژاپونیها دارای پایان خوش می‌دانستند ـ آخر قهرمان داستان در راه امپراتور شربت شهادت نوشیده بود! اتفاقاً نازیها نیز این فیلم را به‌عنوان نشانه‌ای ازقدرت انتهای شرقی «محور» درآلمان و فرانسهٔ تحت اشغال نشان دادند. درهمین احوال، درامهای تاریخی نیز به تعدادزیاد ساخته می‌شد ـ وظاهراً به همان شیوه‌ای‌که ازآن هنگام تاکنون فیلم‌سازان ژاپونی را مشهور ساخته است. بنابرین آزادی حقیقی استعداد‌های ژاپونی، هنگامی که جنگ‌پایان یافت، آزادی سازندگان فیلمهای تاریخی نبود، بلکه آزادی تازه‌ای‌بودکه برای‌ساختن فیلمهای‌اجتماعی از زندگی معاصر و تفسیر و تغییر آن به دست آمد. ژاپونیها نیزمانند کارگردانهای‌ایتالیایی تحت حکومت فاشیسم، مهارت وفنون فیلمسازی را هنگام ساختن فیلمهایی که دولت ازآنها می‌خواست به دست‌آورده بودند. اکنون که جنگ پایان گرفته و نظام سابق از میان رفته بود، اکنون که نیروهای اشغالگر متفقین همه‌جا بودند وویرانیهای دوانفجار

اتمی که دو شهررا با خاك یکسان‌کرده بود هنوز در برابر چشم بود، سینماگران ژاپونی‌استعداد خود را متوجه دنیای اطراف خود ساختند. و ظاهرا، بنابرگفتهٔ کسانی که توانسته‌اند مقدار قابل ملاحظه‌ای از فیلمهای این دوره را تماشا کنند، سینماگران ژاپونی مسائل جدید را با شکلی همانقدر تازه و جسورانه که بعد از جنگ در ایتالیا دیده شد، مورد بحث قرار داده‌اند.

«فرشته مست» Drunken Angel (۱۹۴۸) «زیستن» Living (۱۹۵۲) اثر کوروساوا، «تصویر لکه‌دار» Stained Image(۱۹۵۳)اثرایمای Imai، «پژواك» The Echo (۱۹۵۳) اثرناروز Naruse، و«سوت گندم» Wheat Whistle (۱۹۵۵) اثر تویودا Toyoda فقط نمونه‌هایی هستند از فیلمهای برجستهٔ ژاپونی در بارهٔ مسائل و موضوعات معاصر که هنوز در امریکا نشان داده نشده‌اند.

دراین مدت، امریکاییان ناچار بوده‌اند دربارهٔ فیلمهای ژاپونی از روی پنج شش فیلمی که پس از «راشومون» در امریکا نشان داده شده است قضاوت کنند. البته نتیجه‌گیری‌کلی ازچند فیلم انگشت‌شمار، اشتباه بزرگی‌است، ولی وقتی‌که‌آن چند فیلم، فیلمهای کاملا گوناگون و در عین‌حال شاهکارهای اصیلی چون «راشومون» Rashomon (۱۹۵۱)، « اوگتسو » Ugetsu (۱۹۵۳)، « دروازهٔ دوزخ » Gate of Hell (۱۹۵۴)،«هفت عالیجاه» The Magnificent Seven (۱۹۵۴)، و « شیطان طلایی » The Golden Demon (۱۹۵۵) را شامل باشد، می‌توان با خاطر جمع نتیجه گرفت که این فیلمها محصول صنعت بالغ و رشیدی هستند که فیلمسازان فوق‌العاده با استعداد و آفریننده در اختیار دارد. امروز آشکار شده است که « راشومون » نخستین شاهکار سینمای ژاپون نبوده است؛ بلکه فقط نخستین شاهکاری بوده که شهرت جهانی به دست آورده است. زیبایی مادی این‌فیلم واستادانه بودن فنون سینمایی‌آن، و بالاترازهمه غرابت زمینهٔ داستان آن که مربوط به قرن هشتم است، تماشاگران غربی را برای فیلمهای بعدی‌آماده ساخت. در زمانی‌که فیلمهای غربی از حیث کمال فنی خود همه‌کمابیش در یك سطح قرار گرفته‌اند، این فیلمهای

ژاپونی زمینه‌های روانی و جسمانی و معیارهایی از زیبایی را جستجو می‌کردندکه نه‌تنها ازحیث معانی خود تازه بودند، بلکه انقلابی‌بودند. این فیلمها از ما نمی‌خواهند که خود را به قهرمانان آنها «ملحق» (identify) کنیم، و نیز در این فیلمها هیچ کوششی برای بالا بردن هیجان روحی از طریق حیله‌های عکاسی وفوت و فن پیوندگری دیده نمی‌شود. عواطف ما به‌طورغیرمستقیم تحت تأثیر فیلمهای ژاپونی قرار می‌گیرد ـ یعنی از طریق ذهن نه از راه اعصاب؛ و چشمان ما را سیلی از زیباییهای هنر سینما که از سنتهای دیرین گرفته شده است پر می‌کند. دوربین، هرکس را با فورمالیسم باسمه‌ها یا تابلوهای نقاشی عکسبرداری می‌کند. بازی بازیگران کمابیش صورت اجرای مراسم و مناسك قدیم را دارد و حرکات و سکنات آنها از تئاتر قدیمی «کابوکی» Kabuki یا «نو» No اخذ شده است. رنگ، طرح، درجه‌بندی تصویرهای سیاه و سفید، واستفاده‌از موسیقی شرقی به این فیلمها یك حالت عاطفی می‌بخشدکه آنها رابه‌صورت نمودارهایی ازسنتهای ابدی درمی‌آورند. اما به فورمالیسم گذشته عنصر تازه‌ای علاوه شده است و آن‌جنبهٔ بشری و مردم دوستی این فیلمهاست که به موضوعات دیرین سال و زمینه‌های فلسفی این فیلمها گرمی و شخصیتی بشری می‌دهد.

مثلا در «راشومون» اصل موضوع عبارت است ازتحقیق دربارهٔ ماهیت حقیقت. چهار قهرمان اصلی فیلم، در جنایت و هتك ناموسی دخیل بوده‌اند. هرکدام از آنها روایت خود را از جریان ما وقع نقل می‌کند. هریك از این داستانها را، با رنگهای لاپوشان آن، دوربین برمی‌دارد. قهرمانان، گویی خطاب به دادگاهی سخن می‌گویند، راست روبه‌روی دوربین دوزانونشسته‌اند وبه‌عدسی دوربین خیره نگاه‌می‌کنند. تماشاگران هستندکه باید حقیقت نسبی هرکدام ازروایتها را تشخیص دهند ـ اگر اصولا حقیقتی در میان باشد. تمام برداشت «راشومون،» چه موضوعی وچه سینمایی، با قراردادهای فیلمهای غربی سخت‌متفاوت بود. هرچند ناقدان‌ژاپونی از«سبك اروپایی» این‌فیلم سخن‌می‌گفتند، نزدیکترین خویش این فیلم همانا «مرزبان» اثر قوی و جسورانهٔ داوژنکو است که سبکی خاص خود و دوربینی سیال داشت. مهمتر از

اصل و سبك این بود که «راشومون» مسئله‌ای را پیش روی ژاپونیها می‌گذاشت‌که از زمان جنگ به‌بعدازخاطر بسیاری اززاپونیهای‌هوشمند گذشته بود. امپراتور «آسمانی» آنان شکست خورده بود، افسانهٔ خطاناپذیری اودروغ درآمده بود، وهمراه با آن سراسر پای ساختمان وظایف و تعهداتی که خود ژاپونیها آن را «چو» می‌نامیدند واساس جامعهٔ ژاپونی را تشکیل می‌داد، فروریخته بود و به جای حقیقت بی‌چون و چرای اطاعت، اکنون ژاپونیها با «حقیقت» تازه واجباری دموکراتی شدن حکومت روبه‌رو بودند. کوراساوا به‌وسیله این داستان که‌مربوط به قرن هشتم بود، مسائل امروزی را طرح کرده بود.

همچنین «اوگستو» افسانه‌ای‌است از ژاپون در قرن شانزدهم. قهرمانش فریب ثروتی را می‌خورد که ممکن است در شهرها به‌دست آید و زن خود را در کشتزارش رها می‌کند و به نزد زن نجیبزادهٔ شبح‌مانندی می‌رود که در قصری اسرارآمیز زندگی می‌کند. به همراه رفتن قهرمان داستان از روستا به‌قصر، فیلم از صحنه‌های واقعی جنگهای روستائیان می‌گذرد وصورت خیالی به‌خود می‌گیرد. هنگامی که قهرمان داستان سرانجام به‌خانهٔ خود باز می‌گردد، زن مرده‌اش ازاو پذیرایی‌می‌کند وبه او راحت و آرام می‌بخشد. «راشومون»می‌پرسید «حقیقت‌چیست؟» «اوگستو»می‌پرسد«واقعیت‌چیست؟» «دروازهٔ‌دوزخ» که بر اساس یک داستان حقیقی مربوط به قرن دوازدهم ساخته شده است، مطلب خود را به صراحت بیشتر می‌گوید وآن مطلب این‌است که شکل جامعه هرچه باشد، قوت اساس آن ناشی از مقررات شرافت شخصی است که نظم و بافت اخلاقی قوم را نگه می‌دارد. قهرمان ناشاد این فیلم مردی جنگی است که از زیبایی زنی نجیبزاده که آن مرد زندگیش را نجات داده سرمست است. با آنکه زن شوهر دارد، مرد عشق خود را به او باز می‌نماید. هنگامی که سماجت مرد منجر به مرگ آن زن می‌شود، مرد از شوهر زن تقاضا می‌کند که او را بکشد. شوهر سرباز می‌زند و مرد جنگی با حرکتی ناگهانی، که نشانهٔ پشیمانی او است و هم مؤید قوت سنت، حلقهٔ موی خود که‌نشانهٔ جنگجویی است می‌برد. نمای آخر فیلم او را در حالی نشان می‌دهد که شتابان به سوی دروازهٔ سرخ پرستشگاه کیوتو می‌رود تا باقی عمر

را در آنجا به عنوان راهب بگذارند.

«دروازهٔ دوزخ» نخستین فیلم رنگی ژاپونی بود. رنگ در این فیلم با دقت تمام به کار برده شده بود، به طوری که نه تنها نماهای زیبای فیلم را زیباترمی‌ساخت، بلکه برارزش عاطفی آنها نیزبی‌اندازه می‌افزود. در صحنه‌های آغاز فیلم که جنجال در قصر سلطنتی رانشان می‌دهد، رنگ نارنجی آتشین تفوق دارد؛ صحنه‌ای که در آن مرد جنگی به قصد کشتن به سوی خانهٔ معشوق خود می‌رود، در رنگ آبی یخزده‌ای‌گویی شناور است. صنعتگران ژاپونی سه‌سال درهولیوود به سر بردند تا فن چاپ فیلم رنگی را فرا گیرند؛ آنگاه سنتهای کهنسال به کار بردن رنگ در نقاشی ژاپونی را به مهارتی که به دست آورده بودند افزودند. حاصل آگاهی و بیداری آنها در به کار بردن رنگ، فیلمهایی بود که فیلمهای «تکنی‌کالر» دربرابر آنهامسطح و دو بعدی به‌نظرمی‌رسید. «دروازهٔ دوزخ» که روی نوارفیلم «ایستمن» چاپ شده‌بود ازلحاظ نازك‌کاری وظرافت، نظرکارکنان کارخانهٔ «ایستمن» را چنان گرفت که فوراً نسخه‌ای از فیلم را برای آرشیوهای تحقیقی خود سفارش دادند. بی‌شك فیلمهای ژاپونی درتلطیف رنگ فیلمهای آینده تأثیرعمیقی‌خواهدکرد. چون ژاپونیها خود فیلم رنگی‌خام‌تولید نمی‌کنند و پرداختن بهای فیلم رنگی امریکا به دلار خیلی گران تمام می‌شود، استودیوها رنگ را فقط در فیلمهایی به کار می‌برند که رنگ نه تنها به آنها قوت می‌بخشد بلکه تأثیر روانی آنها را نیز عمیق‌تر و گیراتر می‌سازد. تکامل رنگ فیلمهای ژاپونی را می‌توان در فیلمهای تازه مانند «شیطان طلایی» The Golden Demon و « یانگ کوی‌فی » Yang Kwei Fei (۱۹۵۵) مشاهده کرد.

ژاپون به‌عنوان یك کشور فیلمساز، بار دیگربه میدان‌می‌آید. پس از جنگ ژاپون در سال ۲۵۰ فیلم می‌ساخت ؛ این رقم در ۱۹۵۵ به ۴۲۲ رسید ـ و این رقم تقریباً ۲۰۰ فیلم بیش ازمحصول هولیوود در همان سال است. در خود ژاپون بیش از ۵۰۰۰ سینما وجود ندارد؛ بنابرین اساس اقتصادی سینمای‌ژاپون هنوزهمان۵۰۰۰۰ سینمای خاور دور است که صنعت سینمای ژاپون برای آنها فیلمهای پرحادثهٔ ارزانبها تهیه می‌کند. اماتهیه‌کنندگان ژاپونی‌اکنون افکارخود را

متوجه‌دنیای‌غرب‌ساخته‌اند. «ماسایچی‌ناگاتا» Masaichi Nagata، رئیس استودیوی «دای‌یی» Daiei که «راشومون» و «اوگستو» و «دروازهٔ دوزخ» را ساخته، اعلام‌کرده است که این فیلمها را خصوصاً برای کسب حیثیت در میان تماشاگران «سینماهای هنری» امریکا و اروپا ساخته است. اکنون که این حیثیت به‌دست‌آمده، می‌توان انتظار داشت که آثار همین کارگردانها در زمینهٔ زندگی اجتماعی معاصرژاپون در بازار اروپا و امریکا رخنه کند. شاید یك فستیوال سینمایی و یك جایزهٔ بزرگ دیگر لازم باشد تا راه فیلمهای ژاپونی کاملا هموارشود.

نظری به‌جاهای دیگر

در کتابی به حجم کتاب حاضر، مقدور نیست کـه دربارهٔ امر تولید فیلم درهمهٔ کشورهایی‌که فیلم می‌سازند بحث کنیم. ودر حقیقت چنین قصدی هم نداریم. در بسیاری جاها، تولید فیلم بسیار محدودتر ازآن است که بتواند مورد توجه دنیای خارج واقع شود. دربرخی‌جاها نیزسینمایا ازجاهای دیگرتقلید می‌کند ویاهنوزارزش واعتباری به‌دست نیاورده است، ودرهرصورت شایستهٔ توجه جدی نیست. مثلا هندوستان سالی صدهـا فیلم می‌سازد ـ به مراتب بیش از آنچه در هـولیود ساخته می‌شود ـ ولی‌این فیلمها به‌ندرت درخارج از هندوستان دیده می‌شوند. شیوهٔ‌کار ایـن فیلمها برحسب معیارهای غـربی خام است؛ ساختمان و حرکت، وبازی اغراق آمیز آنها، به‌ذوق غریب می‌نماید. این گفته در مورد چین، که هرسال تعداد زیادی فیلم می‌سازد نیزصادق است. چند فیلم جدی مصری که در اروپا یا امریکا نشان داده شده، تماشاگران را ازخنده روده‌بر کرده است. می‌توان گفت که دراین کشورها صنعت فیلم وجود دارد ودرانتظار روزی است که مانند ژاپون یا ایتالیا، از بطن کمیت فیلمهایی‌که درآنجاها ساخته می‌شود،کیفیتی‌زاییده شود که درخارج ازمرزهای آن کشورها نیزعلاقه مردم را برانگیزد.

تاریخ فیلم نشان می‌دهد که درسرزمین بایرشاهکارپدیدنمی‌آید. به‌نظر می‌رسد که سینما همواره باید یك دورهٔ تهیه طی کند، دوره‌ای که درآن قدرت‌تولید کشف شود وآزموده شود وپرورش یابد. هنگامی

که سرانجام اثرحقیقتاً با ارزشی پدیدآمد، فستیوالهای سینمایی اروپا می‌توانند به شناسایی و توزیع وسیع آن کمك کنند. فستیوالهای کان و ونیز وبرلین و ادینبورگ وسائوپولو را غالباً به عنوان وسیله‌ای برای جلب جهانگردان به شهرهای مذکور محکوم می‌کنند ـ وحقیقت جز این نیست. اما این فستیوالها درسالهای اخیربه‌عنوان بازارهای جهانی فیلم اهمیت روزافزون به‌دست آورده‌اند. دراین بازارها محصولات همهٔ کشورها به‌نمایش گذاشته می‌شود وتوزیع کنندگان برای کشف‌تازه‌ترین وبهترین فیلمها در آنجا گرد می‌آیند. درهمین بازارها بود که طلوع مجدد سینمای اسکاندیناوی وظهورناگهانی‌فیلم ژاپونی‌دیده شد. درهمین بازارهاست که انسان برای نخستین‌بار می‌بیند شور و شوق مبدل به استادی می‌شود یا شیوهٔ کارخاصی‌متصور می‌گردد وبه‌صورت یك سبك و سنت ملی‌در می‌آید.

درسوئد نخستین شواهد وقرائن چنین جنب‌وجوشی‌رامی‌بایست در فیلمهای کوتاه مدت گوستاورنر Gosta Werner و آرن سوـ کسدورف Arne Sucksdorff مشاهده کرد. «چلهٔ زمستان» Midwinterblot (۱۹۴۵) اثرورنر، فیلم وهم‌انگیزی است از مناسك دینی کفار که با قربانی کردن انسان خاتمه می‌یابد. صدای خیال‌انگیز وعکاسی‌نیم تاریك ودقیق آن‌چنان است که تماشاگر این فیلم گمان می‌کند جهانی‌را درتاریکی‌می‌بیند. سوکسدورف، که فیلمهای مسحورکننده‌اش از زندگی‌جانوران وحشی‌ابتدا درکان جلب توجه کرد، ماهها وقت صرف می‌کند تا درشت نماهایی از مرغی در حال پرواز یا جانوری در حال راه رفتن بگیرد؛ و آنگاه چند ماه دیگر می‌نشیند و آنچه را گرفته است به‌هم پیوند می‌دهد. درفیلمهایی مانند «دنیای‌تقسیم شده» Divided Word (۱۹۴۸) و «سایه‌های روی برف» Shadows on the Snow (۱۹۴۸)، وی قدرت خود را برای ضبط کردن ونمایش دادن این لحظات زندگی‌وحشی نشان داد. در این فیلمها کشنده می‌کشد واسیردرانتظار مرگ می‌ماند؛ و عوامل طبیعی نه جنبهٔ احساساتی می گیرند و نه صورت اخلاقی. در «آهنگ شهر» Symphony of a City (۱۹۴۹)، و«نغمهٔ تابستان» Summer Idyll (۱۹۵۰) سوکسدورف همین واقع‌بینی‌خودرا در مورد مردم

استکهلم نشان می‌دهد که به‌کارهای روزانهٔ خود می‌پردازند یا درساحل دریا عشقبازی می‌کنند. مخارج کارهای ورنروسوکسدورف هردوبه وسیلهٔ کارخانهٔ فیلمبرداری « سونسك » Svensk ، بزرگترین استودیوی سوئد، تأمین می‌شد . باآنکه هر کدام از فیلمهای کوتاه سوکسدورف به اندازهٔ یك فیلم داستانی متوسط خرج برمی‌داشت، بـاز استودیوی «سونسك» از پرداختن مخارج آن ابایی نداشت، زیرا احساس می‌کرد که حیات وحرکت سینمای سوئد به‌این سینماگر جوان وجدی بستگی دارد. استودیوی «سونسك» اشتباه نمی‌کرد. درفستیوال۱۹۴۷ ونیز، هنگامی که فیلم «شکنجه» Hets اثر آلف شوبرگ نمـایش داده شد، تجدیدحیات سینمای سوئد اعلام شد. این فیلم مطالعهٔ روانی گیرایی بود دربارهٔ آموزگارظالمی‌که درکلاس خوداختیار نامحدود داشت. ازآن هنگام تاکنون، با وجود محدودیتهای مالی سخت،کارگردانهای سوئدی توانسته‌اند فیلمهای خودرا ازحیث اصالت وتازگی‌درمرتبهٔ بلندی نگاه دارند. اکنون دیگردورهٔ حماسه‌های لاگرلوف وفیلمهای تاریخی سپری شده‌است؛ ولی‌عشق به‌طبیعت که زمانی‌ازخصایص «عصرطلایی» سینمای سوئد بود، هنوز در فیلمهـایی مانند «دوشیزه ژولی» Miss Julie (۱۹۵۰) و «یك تابستان خوشبختی» One Summer of Hap- piness (۱۹۵۲) اثر اینگمار برگمن Ingmar Bergman ، یانخستین فیلم داستانی سوکسدورف «ماجرای بزرگ» The Great Adventure (۱۹۵۳) به‌چشم می‌خورد. ازطرف دیگر، فیلمهایی مـانند « فقط یك تابستان رقصید » She Only Danced One Summer (۱۹۵۳)و«شب‌برهنه» The Maked Night(۱۹۵۵) نشان می‌دهند که آدمهـای فیلمهای سوئدی باوجود لباس امروزی‌خود هنوز مانند پدران ۲۵ سال پیش‌خود احساس گناه می‌کنند ورستگاری رادر رنج بردن می‌جویند.

دانمارك نیز آهسته آهسته وارد میدان می‌شود . این کشور که پیش‌ازجنگ جهانی‌اول‌ازپیشگامان‌صنعت سینما بود،بارفتن‌هنرمندانش به‌کشورهای دیگر، رفته رفته از میدان بیرون رفت. اما در اواخردههٔ چهارم، بزرگترین کارگردان دانمارکی، کارل دره‌یر، به‌دانمارك بازگشت وبه‌نوشتن وگاه ساختن یك فیلم‌هنری یامستند کوتاه پرداخت.(به‌علت

محدودیتهای مالی، محصولات سینمایی دانمارك هنوزهم بیشتر در زمینهٔ مستند است.) ولی با نمایش نخستین فیلم درەیر پس از دوازده سال، «روزخشم» Day of Wrath (۱۹۴۳) سینمای دانمارك جان‌تازه‌ای گرفت . این فیلم خارق‌العاده، تصویر زندهٔ دانمارك قرن هفدهم را برپردهٔ سینما نشان داد . درهنگام رواج خرافات واوج سختگیری و خشکه مقدسی، همسرکشیش مهربانی‌متهم به‌جادوگری می‌شود، وسرانجام خودش نیزاین اتهام وحشتناك را باورمی‌کند. درەیرموضوع فیلم‌خودرا که عبارت است ازقدرت شر درفاسد کردن خیر، آهسته ولی به‌قوت باز می‌نماید. با آنکه این فیلم در دانمارك با استقبال فراوان روبه‌رو شد، ناقدان ازکندی جریان آن شکایت کردند. اما چنانکه آرچر وینستن Archer Winsten ، ناقد روزنامهٔ « نیویورك پست » در دفاع پر حرارت خود ازاین فیلم نوشت، « اینکه هرناقدی می‌تواند مدعی شود که حرکت کند این فیلم‌عیب‌آن است، بی‌ذوقی عمیقی راآشکارمی‌کند. بسیارند فیلمهای پرهیجان سراسرحرکت و خالی از اندیشه که ناقدان را مسموم می‌کنند. »

اندکی پس‌ازجنگ، آثار دوکارگردان مستندساز جوان، بیرن Bjärne وآستریدهنینگ‌ینسن Astrid Henning - Jensen صنعت سینمای دانمارك را بیشترقوت بخشید . نخستین فیلم داستانی آنها،«دیت، فرزندآدم» Ditte Child of Man که ازروی‌داستان نویسنده برجستهٔ دانمارکی ، اندرسن نکسو Andersen Nexö ساخته شده ، داستان فرزندی ناخواسته ونامشروع را نقل می‌کند.این فیلم در فستیوال ۱۹۴۷ ونیز نمایش داده شد . استفادهٔ بی‌تظاهر از چهره‌های روستایی، مناظرطبیعی، سادگی وصداقت که دراین فیلم‌دیده می‌شد ، روزهای عظمت سینمای اسکاندیناوی را به یاد می‌آورد . اما درعین حالی که «دیت» همیشه مورد تحسین ناقدان قرار گرفته است، از لحاظ توزیع می‌توان گفت که تقریباً از چهار دیوار دانمارك بیرون نرفته‌است این‌فیلم نیزمانند «روزخشم» ظاهراًبرای ذوق عامه‌کندبود. امروزه برادران هنینگ ینسن پس‌از درەیراز بزرگترین کارگردانهای سینمای اسکاندیناوی شناخته می‌شوند . فیلم کوتاه مدت زیبای آنها، « پال تنها » Palle Alone in The World (۱۹۵۱) بارها

درتلویزیون نشان داده شده است؛ وفیلم تمام مدت رنگی آنها، «جایی که جزیره‌ها شناورند» Where Ilands Float که توصیفی است انسانی ازمشکلات رساندن پزشك ودارو به‌ساکنان دهکدهٔ دورافتاده‌ای در گرینلد ، در فستیوال ۱۹۵۵ و نیز بزرگترین جایزهٔ فیلمهای مستند را به‌دست آورد.

همچنین عجیب نیست که درهمان فستیوال دانمارك نیز با فیلم «کلمه» Ordet (۱۹۵۵) اثردره‌یر جایزهٔ فیلمهای داستانی‌را ربود؛ زیرا که دانمارکیها به پیروی از سنت دیرینهٔ خود در ساختن فیلمهای خوب ولی معدود، همواره ازفیلمهای بازاری ـ که موضوعی جزجاذبهٔ جنسی‌وخشونت ندارند ـ پرهیز کرده‌اند. باآنکه تولید سالانهٔ آنها از چند فیلم انگشت شمارتجاوز نمی‌کند، ظاهراً همین چند فیلم را برای همان چهار میلیون جمعیت خود تهیه می‌کنند وبه‌بازار خارجی توجهی ندارند. مسلماً همین استقلال و همین توجه به سرزمین دانمارك ومردم آن‌بودکه فیلم «کلمه» را درفستیوال ونیزممتاز ساخت. دراین فستیوال دهها فیلم‌دیگرنیزبود که بسیاری ازآنها هیجان‌آور وتند وشسته ورفته بودند. اما فیلم‌آرام دره‌یربود که با داستان ملایم وفضای عرفانی‌خود، هیجان حقیقی‌را درفستیوال‌پدیدآورد. داستان شگفت این‌فیلم، که‌شاید فردی‌ترین ومستقل‌ترین فیلم دره‌یر باشد، این‌است که روستایی‌جوانی خود را مسیح می‌پندارد . با آنکه افراد خانواده‌اش دلشان به حال او می‌سوزد و مسخره‌اش می‌کنند، جوان روستایی سرانجام به‌واسطهٔ ایمان دخترکی موفق به‌اعجازی می‌شود. ایـن فیلم نیز، مانند همهٔ فیلمهای دره‌یر، غیرعادی‌است،احساسی عمیق دارد، وباعشق فراوان ساخته شده است. نتیجه گیرا وحتی‌تکاندهنده است؛ اما بازنمایی‌آرام وآهستهٔ آن، که درآثار دره‌یر بلکه درهمهٔ فیلمهای دانمارکی دیده می‌شود، توفیق تجارتی آن‌را درخارج ازدانمارك محل تردید می‌سازد. این فیلم باآنکه درخود دانمارك با استقبال عظیم تماشاگران روبه‌رو شد، تاهنگام تألیف این کتاب هنوز درامریکا و بسیاری از کشورهای اروپایی توزیع نشده است .

«کلمه» مانند بسیاری‌ازفیلمها که درفستیوالها نشان‌داده شده‌اند، مسئله‌ای را مطرح می‌کند کـه راه حل آسانی برای‌آن وجود نـدارد.

فیلمهای خارجی‌را غالباً کسانی برای توزیع می‌خرند که عقیده دارند می‌توانند آن‌را درکشورخود به‌بهای‌خوب بفروشند. توزیع کنندگانی‌که به‌این فستیوالها می‌آیند ازذوق وسلیقهٔ تماشاگران خود خبردارند ودر میان فیلمهایی که در فستیوال به‌نمایش گذاشته می‌شود، در جستجوی کیفیاتی هستند که تماشاگران آنها بپسندند . مثلا برای فیلم «شیطان صفتان» اثرکلوزو که پیدا بود فروش خوب خواهد داشت ، خریداران سرودست می‌شکستند وقیمتهای گزاف پیشنهاد می کردند . اما فیلم مستقلی‌مانند «جوانان ولعنت شدگان» Los Olvidados (۱۹۵۱) اثرلویی‌بونوئل باآنکه جوائزفستیوال رابرده بود، کمترمشتری‌داشت. این فیلم را، که تحقیق دلخراشی بود دربارهٔ تبهکاران جوان مکزیك، برحسب هیچ معیار عادی نمی‌شد یك فیلم «تجارتی»نامید؛ وفقط سینما دوست راستینی‌چون ادوارد کینگزلی Kingsley جرئت آن‌راداشت که این فیلم را برای نمایش درسینماهای هنری امریکا بخرد. اما از میان توزیع کنندگان کمتر کسی بود که دل به دریا بزند و برای خریدن فیلمی که فروش آن محل تردید بود ، هزاران دلار بپردازد.

روشن است که جوائزفستیوال برای‌فروش فیلم‌ضامن کافی‌نیست. توفیق فیلمهای کشورهای مختلف، بیشتربه کمال وپختگی تماشاگران بستگی‌دارد تانفس هنرسینما ـ واین امری‌است که‌فیلمسازان‌نمی‌توانند اختیار آن‌را دردست داشته باشند. اما هرچند که فستیوالهای سینمایی ممکن‌است به‌طورمحسوس درذوق تماشاگران مؤثرنباشند، این‌قدرهست که مجال گرانبهایی فراهم می‌آورند تا فیلمسازان وتوزیع کنندگان و تنی‌چند از تماشاگران از کشورهای گوناگون گردآیند و به‌تبادل نظر بپردازند و تحولات صنعت سینما را زیر نظر بگیرند. چیزی که از «شاهکار»هایی که گاهگاه دراین فستیوالها دیده می‌شود بسیار بیشتر اهمیت دارد عبارت است ازفرصت وامکان مشاهدهٔ رشد هنری فیلمهایی که ازاقطارعالم به‌فستیوال می‌فرستند .

۱۴

تحولات سینمای امریکا

هرچند فیلمهای امریکایی را غالباً به‌عنوان «وسیلهٔ سرگرمی» و فرار از واقعیت محکوم می‌کنند، شکل این‌سرگرمی دوره به‌دوره تفاوت می‌کند ومعنی واهمیتی‌خاص‌خود دارد. امواج یادوره‌های‌متوالی فیلمهای خاص هر دوران، با توجه به‌تغییراتی که درمحیط سیاسی و اجتماعی امریکا رخ می‌نماید، تاحدی معرف‌حالت وخط مشی اجتماعی مردم امریکا است. بدین‌ترتیب‌فیلمهای‌آغاز دههٔ چهارم، حاکی‌ازمصائب اجتماعی‌بود کمدیهای اتاق‌پذیرایی و نمایشنامه‌های روشنفکرانه وحتی نمایشهای رقص و آواز که محصول نخستین سالهای دورهٔ ناطق بود ـ رفته‌رفته مزهٔ خود را ازدست دادند.

هنگامی که بانکها ورشکست شدند و پس‌اندازه‌هایی که حاصل عمری زحمت بود ازکف رفت، هنگامی که بیکاری در سراسر امریکا گسترش یافت، این‌وسائل سرگرمی مصنوعی و کهنه غیرقابل قبول‌شد. مردم فیلمهای «رئالیستی» نخواستند، ولی احساس کردند که دیگر از تماشای محافل اشرافی‌وشنیدن نکته‌های ظریفی که دراین محافل رد و بدل می‌شود، سیر و دلزده شده‌اند. همچنین دیگر سرگذشت آوازه ـ خوانهای خوشگل و هنرمندان برگشته احوال، چنگی به‌دلها نمی‌زد. درنخستین سالهای ناخوش بحران، تماشاگران میل داشتند تصویر

آشناتری ازمسائل ومشکلات‌زندگی‌خود روی پرده ببینند. فیلم ناطق به‌صحنه‌های روی پرده واقعیت بیشتری بخشید ، ودرسال ۱۹۳۰ که «سزارکوچك» محصول کارخانهٔ برادران وارنر مردم را دوپشته به‌پشت باجه‌های بلیط فروشی کشانید، خط مشی سینماروشن شد. آشکارشد که آنچه مردم می‌خواهند عبارت است از داستانهای واقعی خشنی که بر اساس تیترهای درشت روزنامه‌های آن‌عصر ساخته شده‌باشد.

استودیوها نه‌تنها سلسلهٔ درازی‌از فیلمهای گانگستری‌را شروع کردند (پنجاه فیلم فقط در ۱۹۳۱) ، بلکه از مجالس عیش ونوش، فساد سیاسی، بیرحمی زندانها، ورشکستگی بانکها ، و افتضاحات روزنامه‌ها، فیلمها ساختند. اگر دراین فیلمها عنصر فرار از واقعیت وجود داشت، این‌عنصر دراین‌تمایل نهفته‌بود که گناه وضعی‌را که در حقیقت یك‌مسئلهٔ اجتماعی وملی‌بود، به‌گردن افراد منزوی بیندازند. به‌نظرمی‌رسید این فکرکه با زندانی‌کردن ـ یا تیرباران کردن ـ فلان رئیس بیرحم زندان یا بهمان‌گانگستر گردن‌کلفت یا بیستار سیاستمدار تشنهٔ قدرت، کارها سروسامان خواهدگرفت، مردم را تسلای خاطر می‌دهد . در «خانهٔ بزرگ» The Big House (۱۹۳۰)، « سزار کوچك» (۱۹۳۰)، و«صفحهٔاول» The Front Page (۱۹۳۱)، «دشمن‌مردم» The Public Enemy (۱۹۳۱) ، «شش‌مخفی» The Secret Six (۱۹۳۱) وبسیاری فیلمهای دیگر، روایتهای قوی و صریحی ازماجراهایی‌که در روزنامه‌ها انعکاس می‌یافت به‌تماشاگران عرضه شد. این‌فیلمها غالباً بیشرمانه و کم‌ارزش بودند، ولی‌گاهی هم صادقانه ازکاردرمی‌آمدند وبررسیهای جامعی ازشرارتها و دغلیهایی که بحران اقتصادی آتش‌آنهارا دامن می‌زد دربرداشتند. حقیقت‌آنکه فیلم « من پناهنده‌ای هستم از زندانیان زنجیری » I am a Fugitive from a Chain Gang (۱۹۳۲)، که از روی یك قضیهٔ واقعی ساخته‌شده بود، به‌حدی تکان‌دهنده بود که مردم‌را برانگیخت تا زندانها را وادار کردند وضع زندانیان درغل وزنجیر را اصلاح کنند.

نه‌تنها فیلمهای فراوانی‌که ازموضوعات روزساخته می‌شد، بلکه فیلمهای عشقی‌دورهٔ بحران نیزخالی‌ازمسائل اجتماعی‌نبودند. قهرمانان زن‌این فیلمها‌کنستانس بنت Constance Bennett، تالولابنکهد

Tallulah Bankehead، جون‌کرافورد، مارلین دیتریش،گرتا- گاربو، باربارا استانویك ـ غالباً خانمهایی‌بودند که برای تأمین غذای فرزند، یا خرج تحصیل خواهر یا دوای بیماری شوهر سر به‌خیابان می‌گذاشتند یا معشوقهٔ مردی ثروتمند می‌شدند. علی‌رغم این جنبه‌های سوزناك، فیلمهایی چون «سوزان لنوکس» Susan Lenox (۱۹۳۱) و «ونوس بور» Blonde Venus (۱۹۳۲) و «لتی لینتون» Letty Lynton (۱۹۳۲) در توضیح و تشریح محیط فلاکتزده‌ای که قهرمانان داستان‌را به‌زندگی‌ننگین می‌کشانید، صراحت کامل داشتند. همچنین محض تصادف نبود که این «روسپیان بزرگوار» درتلاش‌خود برای گریز ازمنجلاب ورسیدن به‌زیرسقفی‌که پناه به‌آنها بدهد، با دشمنان مردم یاسیاستمداران دغلباز روبه‌رو می‌شدند. اینها نیز به‌سهم خود مطلب فیلمهای‌گانگستری را تأیید می‌کردند که‌تنها راه فرار ازنومیدی زاییده ازبحران این‌است که بیرون از حدود قانون زندگی کنند. و اگر بتوان میزان فروش بلیطرا ملاك اعتبار دانست، مردم این‌موجودات ساقط ونگونبخت را نه‌تنها تأیید بلکه تشویق می‌کردند، همچنانکه شاهکارهای گانگسترها آنها را مسحور می‌ساخت. آن روسپیان ممکن است بربکارت از دست‌رفتهٔ خود چند قطره اشك ریخته باشند؛ آن گانگسترها نیز ممکن است سرانجام تنشان باگلوله سوراخ سوراخ شود، اما تازمانی‌که زندگی می‌کردند، زندگیشان جلوه وجلای مسحورکننده‌ای داشت که با واقعیات بی‌رنگ و روی سالهای ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ تضاد خیره کننده‌ای تشکیل می‌داد.

پیداست که کارخانه‌های فیلمبرداری با بخشیدن مقام قهرمانی به‌گانگسترها وروسپیان، ازحدود مقررات‌اخلاقی‌که درسال آرام۱۹۲۷ برای خود وضع کرده‌بودند تجاوز کردند بحران اقتصادی‌دنیای تازه و اخلاق تازه‌ای پدید آورده بود- و کارخانه‌های فیلمبرداری با تسلیم شدن به‌تقاضای تماشاگران، زشت‌ترین جنبهٔ این دنیا و اخلاق تازه را با دقتی بی‌سابقه درفیلمهای خود منعکس‌کردند. حتی درنظر بعضی‌از مردم، میزان این دقت بسیار بیش‌ازحد مطلوب بود. ازسراسر امریکا، اشخاص محترم وموقر، نامه‌های‌اعتراض به‌استودیوها و «ادارهٔ هیز» فرستادند. جوامع دینی، انجمنهای زنان، وسازمانهای میهنپرستان با

تصویب قطعنامه، صنعت سینمارا محکوم‌کردند. درروزنامه‌ها مقاله‌ها نوشته شد، و در کلیساها خطابه‌ها ایراد شد، و از تهیه کنندگان فیلم خواستند تا درساختن فیلمهای خود، حس مسئولیت اجتماعی بیشتری نشان دهند. از سانسور کنندگان محلی خواسته شد تا درکار خود بیشتر سخت بگیرند. مثلا فیلم «خراش چهره» Scarface (۱۹۳۲) که یکی از بهترین و در عین‌حال قساوت آمیزترین فیلمهای گانگستری بود، چندماه درتوقیف ماند، تا آنکه تهیه‌کنندگان آن،چند صحنه به آن افزودند و درآن صحنه‌هاجنجال واعتراض مردم‌را برای مجازات‌کردن قهرمان فیلم نشان دادند. با همهٔ اینها، فیلم « خراش چهره » در چند ایالت به‌شدت سانسورشد ودربرخی‌جاها نیزاصولا جوازنمایش به‌آن‌داده نشده. براثر این تلاشها، اگر سطح اخلاق در سینما بالا نرفت، لااقل موعظه‌های‌اخلاقی درفیلمها بیشترشد. فیلمی‌که‌جنبه‌های زنندهٔ اجتماع را با واقع بینی نمایش می‌داد، می‌بایست بهای این‌کاررا با موعظه‌ای در بارهٔ مسئولیتهای مدنی بپردازد. موج فیلمهای گانگستری، براثرفشار گروههای اعتراض کننده به‌تدریج فرو نشست. در ۱۹۳۳ رفته رفته دورهٔ دیگری آغازشد. این‌بارمأمورین سازمانهای انتظامی، مقام‌قهرمانی فیلمها را بر عهده گرفتند. اما در حقیقت امر ، این مأمورین قانون، گانگسترهایی بودند درلباس مبدل،که مانند خود گانگسترهایی که‌تحت تعقیب آنها بودند، چندان توجهی به «رعایت مقررات» نداشتند؛ ولی اخلاق رسمی باردیگر مجرا شد.

با انتخاب شدن فرانکلین روزولت به ریاست جمهوری و لغو قوانین سخت وشروع اصلاحات درآغاز ۱۹۳۳ ، خوش‌بینی تازه‌ای در امریکا، وفیلمهای امریکایی، پدیدارگشت. فیلمهای سازوآوازکه چندی پیش نوحهٔ نومیدی می‌سرودند، اکنون نغمهٔ شادی سر دادند. کمدیهای ساز وآواز نه‌تنها در تصنیفهای خود، بلکه در موضوع خود نیز این خوشبینی تازه را منعکس کردند. « چراغهای پای صحنه » - Foot light Parade (۱۹۳۳) و « صد مرد و یك‌زن » 100 Men and a Girl (۱۹۳۷) نمونه هایی از آثار این دوره‌اند. در این فیلمها، نوازندگان و رقصندگان گرسنه‌ای‌را می‌بینیم‌که‌گرد دیك پاول Dick Powell یا دیانا دوربین Deanna Durbin جمع می -

شوند و به‌نان ونوا می‌رسند. توفیق دیك پاول و دیانا دوربین، کار و خوشبختی را برای‌همه فراهم می‌کرد. همچنین درفیلم « نان روزانهٔما» Our Daily Bread (۱۹۳۴) اثرکینگ‌ویدور King Vidor می‌بینیم که گروه ناهمرنگی ازبیکاران شهری باهم درکشتزاری به‌کار می‌پردازند وازفقر وفلاکت نجات می‌یابند. شعار «بازگشت به‌کشتزار» به عنوان راه حل مشکلات ومصائب زندگی شهری، درفیلمهایی مانند « بازگشت بیگانه » Stranger's Return (۱۹۳۳) و « بازار ایالتی » State Fair (۱۹۳۳) و « همچنانکه زمین می‌چرخد » As the Earth Turns (۱۹۳۴) تکرارشد.

همپای اصلاحاتی‌که در این دوره در امـریکا انجام می‌گرفت، فیلمهایی‌که‌دربارهٔ فسق‌وفجور وسوءِ استفاده ازقدرت ساخته می‌شد،نقطهٔ نظر مثبت‌تری اتخاذکردند. منع مسکرات و گانگستربازی و جرائم جوانان واعتصاب شکنی واصلاح وضع زندانها،مسائلی بودکه اگرتوجه مردم به‌سوی آنها جلب می‌شد امکان داشت کـه مردم روشن‌بین فکری دربارهٔ آنها بکنند. به‌همین حساب بود که استودیوها- خصوصاً برادران وارنر - فیلمهای بحث‌انگیزی مانند «ولگردان» Wild Boys of the Road (۱۹۳۳) و «قتل‌عام» Massacre (۱۹۳۳) و«خشم سیاه» Black Fury (۱۹۳۵) و «لژیون سیاه» The Black Legion (۱۹۳۶) و فیلمهای « ضد لینچ » قوی مانند «زمستانی» Winterset (۱۹۳۶) و «خشم» Fury (۱۹۳۶) و «فراموش نمی‌کنند» They Won't Forget (۱۹۳۷) ساختند . در همان حالی‌که رونق آزادی این‌دوره، جهان‌بینی مثبت وسازندهٔ این‌فیلمهارا تشویق و تأیید می‌کرد، این‌هم بود که تشکیل « سازمان حفظ ادب» Legion of Deceney در۱۹۳۳که به‌منظورتهیهٔ مقررات تازه‌ای برای تهیهٔ فیلم به‌وجودآمد، استودیوهارا در کار خود محتاط و مقید ساخت. این‌مقررات تازه که به‌دست کشیشان ومؤمنین کاتولیك ساخته وپرداخته شد، درحقیقت نسخهٔ تجدیدنظر شده‌ای بود ازهمان‌مقرراتی که « ادارهٔ هیز » درسالهای پرغوغای دههٔ سوم اجرا می‌کرد - منتها این‌بار ضامن اجرای‌آن‌کلیسابود - که می‌توانست هرکارخانه‌ای‌را که از حدود مقررات قدمی فراتر بگذارد، نقره داغ کنـد. روابط جنسی و

خیانت، پردهٔ سینمارا چنان فراگرفته‌بودکه‌وقتی «سازمان حفظ ادب» درآوریل ۱۹۳۴ رسماً وارد میدان‌شد، بسیاری ازگروههای پروتستان نیز حاضرشدند این‌سازمان را درمبارزه برای پاك کردن پردهٔ سینما یاری‌دهند. آن مقررات، بامختصری جرح و تعدیل، از آن‌هنگام تا کنون به‌قوت خود باقی‌است.

با پا گرفتن این‌سازمان، بسیاری از تندرویهای مکتب‌رئالیسم تعدیل شد؛ ولی درعین‌حال صداقت ورك وراستی خاص آن دوره نیز رخت از میانه‌بست. می‌وست Mae West نخستین قربانی این ماجرا بود. خوش‌خلقی عوامانهٔ او، وجاذبهٔ جنسی‌آشکار او درفیلمهایی‌مانند « به‌او بد کرد » She Done Him Wrong (۱۹۳۳) اورا برای اصلاح‌طلبان طعمهٔ مقاومت‌ناپذیری می‌ساخت. این زن که درسالهای ۱۹۳۳ و۳۴بزرگترین وسیلهٔفروش فیلمها بود، آماج تیرهای حامیان برآشفته ادب واخلاق قرارگرفت. برای تطبیق‌دادن سناریوهای فیلم‌های می‌وست بامقررات جدید، یال‌ودم و اشکم آنهارا چنان زدند، که درسال ۱۹۳۶ دیگر نه‌خود می‌وست جاذبهٔ جنسی داشت ونه‌فیلمهایش مشتری . چند نقشی‌که می‌وست بعدها بازی کرد، صورت مسخ‌شده‌ای بود ازنقشهایی‌که قبلا بازی کرده بود. جیمز کاگنی و کلارك‌گیبل و ادوارد جی رابینسون، که‌گانگسترهای محبوب‌اول دهٔ چهارم بودند، برای‌آنکه دچار چنین سرنوشتی‌نشوند، لازم دیدندکه فوراً تغییر قیافه دهند ودرنقش آدمهای محترم‌تری ظاهر شوند. خودصنعت سینما نیز با علم وآگاهی تمام بیشتربه‌موضوعات پرت وسرگرم‌کننده پرداخت ـ مانند وسترنهای بزرگ و درامهای تاریخی و روایتهای سینمایی آثار کلاسیك؛ وبحث دربارهٔ مسائل اجتماعی روزبه‌قول ریچارد گریفیت با « خوش‌خیالی » آمیخته‌شد؛ بدین‌معنی که‌گمان کردندکه اگر افراد تودهٔ مردم بایکدیگر مهربانی و مدارا کنند، بحران اقتصادی پایان خواهد یافت. این‌فکربه‌کاملترین وجه در « آقای دیدز به‌شهر می‌رود» Mr. Deeds Goes to Town (۱۹۳۶) اثر فرانك کاپرا، بیان شد. گاری‌کوپر که میلیونر جوانی است ، تصمیم می‌گیرد که ثروت موروثی خودرا میان بیکاران تقسیم‌کند؛ زیرا در می‌یابد شریکانش همه انگل و دغلبازند. این‌حقیقت که هیچ میلیونری در عالم واقع با این

دست ودل‌بازی ثروت خودرا تقسیم نکرده‌است، البته ازجاذبهٔ این‌فکر چیزی نمی‌کاست.

« آقای دیدز » حلقه‌ای بود از سلسلهٔ طولانی کمدیهایی‌که در اواسط دههٔ چهارم‌ساخته می‌شدند و برای خنداندن تماشاگران از هیچ چیزی رویگردان نبودند. اما درعین‌حال که نحوهٔ جریان داستان در این فیلمها باجریان زندگی عادی‌تفاوت فاحش داشت، درغالب آنهانقطهٔ شروع داستان راهمان واقعیتهای وحشتناك عصرتشکیل می‌داد ـ یعنی بیکاری وگرسنگی‌وترس. مثلادرفیلم «آدم‌من ، گودفری » My Man Godfrey (۱۹۳۶) ویلیام پاول، نقش مردی‌را بازی می‌کند که بر اثر بحران‌تازه ورشکسته‌شده وناچار گشته‌است درمحله‌ای پست‌زندگی کند. چندآدم لاابالی پریشان فکر اورا در جستجوی کارمی‌بینند و به پیشخدمتی خود می‌پذیرند. گودفری، به‌واسطهٔ تجربه‌ای که از فقر و مسکنت دارد، موفق می‌شود که اربابان خودرا تربیت کند وبه‌صورت مردمی مفید و اجتماعی درآورد . در « زندگی آسان » Easy Living (۱۹۳۷)، جین آرتورکه‌دخترك منشی بیکاری‌است، ناگهان می‌بیند که یك‌میلیونر درحال سرمستی یك‌پالتو خزگرانبها ازپنجره برای اوپرتاب می‌کند. لعنت کردن دختر به بی‌خیالی آن میلیونر در حالی‌که مردم ازگرسنگی می‌میرند، نکتهٔ اصلی‌فیلم‌است. اما هردوی این‌فیلمها به‌عنوان کمدی عرضه شدند ومردم نیز آنهارا به‌عنوان‌کمدی پذیرفتند. چنانکه لویز جاکوب Lewis Jacobs نوشت : « اگر این‌کمدیها دنیارا وارونه جلوه می‌داد، این‌امر شاید بدین سبب بود که نسل بحران‌زده‌ای که خودرا از حقوق طبیعی خویش محروم می‌دید و ونزدیك‌شدن جنگ اورا بازهم بیشترتهدید می‌کرد، درحقیقت دنیارا بدین‌صورت می‌دید.»

در اواخر دههٔ چهارم، وخامت روزافزون اوضاع، یك سلسله فیلمهایی پدیدآوردکه آهنگ آزادی ازآنها شنیده می‌شد، بی‌آنکه به « خوش‌خیالی » یا کمدیهای دورهٔ بحران متوسل شوند. اعتصابهای کارگران وبی‌خانمانی و بیکاری وتوفانهای‌گرد وخاك اواسط دههٔ چهارم که مزید برعلت بود، و ازهم گسیختگی اوضاع، همهٔ اینها باصراحتی که موجبات اقتصادی و اجتماعی گرفتاریهارا مورد تأکید قرارمی‌داد،

به‌روی‌پرده می‌آمد. دراین فیلمها همدردی بامردم عادی‌وامید به‌آینده دیده می‌شد. به‌جای « پایان خوش » کمدیهای ساز و آواز دورهٔ بحران وشعار « بازگشت به‌کشتزار »، اکنون این‌اعتقاد باصراحت بیان می‌شد که دموکراسی فطرتاً قادراست وضع‌کشوررا اصلاح ومسائل‌را حل‌کند. مثلا هنگامی‌که «خوشه‌های خشم،» رمان تلخ جان اشتین‌بك به وسیلهٔ جان‌فورد در ۱۹۳۹ به‌روی پرده آمد، وضع تکاندهنده و یأس‌آور کارگران مهاجر کالیفرنیا عیناً نشان داده شد، اما سایرمواد کتاب‌طوری عوض‌شد که درپایان فیلم به قوت‌تمام این‌اعتقاد اعلام می‌شود که مردم امریکا خواهندتوانست مشکلات‌خودرا ازسربگذرانند. درسال ۱۹۴۱ که جنگ دراروپا بیداد می‌کرد، دیگر خود فرانك کاپرا هم دنیای « خوش‌خیالی » خود را رهاکرده بود . فیلم اوبه‌نام « باجان‌دو دیدار کنید» Meet John Doe که افشاگری جسورانه و خشم آلودی از فاشیسم امریکا است، درست برضدآن‌کسانی ساخته شده بود که افکار عمومی درست می‌کردند وشعارهای دموکراسی‌را برای اجرای برنامهٔ ارتجاعی درمیان مردم به‌کار می‌بردند.

اعتقاد به‌زندگی دموکراتی دریك سلسله بیوگرافی پرشکوه و بسیار مردم‌پسند که دردههٔ چهارم ساخته شد نیزبه‌چشم می‌خورد.

بعضی ازاین‌فیلمها ـ مانند « جوانی لینکلن » . Young Mr Lincoln (۱۹۳۹) یا « ابراهام لینکلن در ایلی نویز » Abe Lincoln in Illinois (۱۹۴۰) اثر جان فورد ـ از زندگی قهرمانانی حکایت می‌کرد که زندگی و اصول عقاید آنها نمونهٔ سنت دموکراتی بود. فیلمهای دیگر در بارهٔ زندگی هنرمندان، دانشمندان ورهبران سیاسی‌بودکه درزمان خود باتعصب وارتجاع جنگیده بودند. کار و زندگی شخصیتهای جهانیی چون لویی پاستور و دکتر اهرلیخ Dr. Ehrlich ومادام‌کوری وامیل زولا و بنیتوخوارز Benito Juárez درحقیقت موعظه‌هایی بود دربارهٔ دموکراسی و روشن‌رایی. مثلا «زندگی امیل زولا» The Life of Emil Zola (۱۹۳۷) با انتشار مقالهٔ معروف زولا تحت عنوان « J'accuse » («متهم می‌کنم») دردفاع از سروان دریفوس، به‌نقطهٔ اوج خود می‌رسید. این فیلم مسلك ضد یهود وتعصب‌را درهمهٔ اشکال خود، به‌قوت تمام محکوم

می‌کرد. درهمهٔ این‌فیلمها، آگاهی به‌این امر نهفته‌بودکه نیروهای‌روز افزون فاشیسم ، چه در امریکا و چه در خارج از آن، در کمین میراث آزادی فرهنگ اندیشه نشسته‌اند.

با نزدیك شدن جنگ دوم، فیلمهای هولیوود شروع کردند به نشان‌دادن لذتها وحتی زیباییهای چشم فریب زندگی نظامی. با آنکه دولت این‌فیلمهارا سفارش نمی‌داد، استودیوها به‌زودی کشف کردند که وزارت جنگ حاضراست درتهیهٔ آنها باکمال میل همکاری کند. تهیه کنندهٔ هر فیلمی که ممکن بود به عنوان اعلان بسیج، یا تبلیغ برای یکی از شعبه‌های گوناگون خدمت نظام، مفید واقع شود، می‌توانست بمب‌افکن وناوجنگی وحتی‌شهر آناپولیس را دراختیارداشته‌باشد. این فیلمها ازتعلیمات نظامی حکایت می‌کردند، نه ازصحنه‌های جنگ. در این فیلمها، سپاه زمینی و نیروی دریایی وهوایی به‌عنوان زمینهٔ یك داستان عشقی یا ساز وآواز به‌کار می‌رفت. در این‌زمان مردم امریکا می‌خواستندکه ازلحاظ نظامی‌آمادهٔ جنگ باشند، ولی میل‌نداشتند از این‌حد فراتر روند. امریکاییان هنوز به‌سیاست صلح و انزوا طلبی دههٔ چهارم سفت وسخت چسبیده‌بودند وقول روزولت‌را که « من از جنگ بیزارم » تکرار می‌کردند. اما درپایان دههٔ چهارم که سراسر اروپا در آتش‌جنگ می‌سوخت، فیلمهای امریکایی لحن‌صریح تری اتخاذکردند. در۱۹۴۰، فیلم جاسوسی آلفرد هیچکاك به‌نام « خبرنگار خارجی » Foreign Correspondent ساخته‌شد. هنگامی که قهرمان این فیلم ، جول مك‌کری Joel Mc Crea از زیر بمباران لندن در رادیوخطاب به‌ایالات متحده‌گفت‌که «چراغها دراروپاخاموش می‌شوند! امریکا، زره فولادی بپوش،» عرق سردی برتن مردم امریکانشست.

دراین‌دورهٔ آغازهمکاری امریکا با انگلستان، سینما وظیفهٔ آشنا کردن مردم امریکارا بامتفقین‌آینده ونشان‌دادن ماهیت دشمنان‌آینده را برعهده‌گرفت. دراین‌هنگام فیلمهایی‌ازهولیوود درآمدکه‌باصراحت کامل انگلیسیان جنگ زده را ستایش می‌کرد وباآنها همدردی نشان می‌داد. « یك امریکایی در نیروی هوایی انگلیس» A Yank in the R. A. F. (۱۹۴۱)، «این برتر ازهمه» This Above All (۱۹۴۲) و « خانم می‌نیور » Mrs Miniver (۱۹۴۲)، و

« سفر برای مارگارت » Journey for Margaret (۱۹۴۲) ازاین جمله بودند. درفیلمهایی چون «توفان‌کشنده» The Mortal Storm (۱۹۴۱) و « شکارآدم » Man Hunt (۱۹۴۱)، بـرای نخستین‌بار نازیها به‌عنوان اشخاص رذل وپست نشان داده شدند. خطر « ستون پنجم » نازیها در ایالات متحده، درفیلم ضد فاشیستی زودرس « اعترافات یك‌جاسوس نازی » Confessions of a Nazi Spy (۱۹۳۹) نشان داده شد . « دیکتـاتور بـزرگ » The Great Dictator (۱۹۴۰) به‌لحن تکاندهنده‌ای ازخطرفاشیسم برای روح بشری درهمه‌جای جهان، سخن‌گفت. هولیوود شوروی‌را نیز که دراین زمان باآلمان قرارداد عدم تجاوز داشت ، بافیلمهایی چون «نینوچکا» Ninotchka (۱۹۳۹) و «رفیق‌اکس» Comrade X (۱۹۴۰) هجو کرد.

اماتاصبح‌خونین‌هفتم‌دسامبر ۱۹۴۱که ژاپون به‌پرل‌هاربورحمله برد، امریکا رسماً بیطرف‌بود وباوجود همدردی مردم امریکا نسبت به متفقین‌وسیاست کمك امریکا به‌انگلیس، باز استودیوها درفاصلهٔ سالهای ۱۹۳۹ و۱۹۴۲ احتیاط می‌کردند؛ زیرا می‌دانستند که اگر صراحتاً طرفداری خودرا اعلام‌کنند، کشوری که مورد اهانت قرار گرفته است ادعای خسارت خواهدکرد وکشورهایی که میل دارند بیطـرفی خودرا نگه‌دارند، نمایش فیلم را فوراً ممنوع خواهند ساخت. علاوه بر این، در خود امریکا نیز تشتت‌و اختلاف رأی وجود داشت و «غرب میانهٔ» امریکا که‌طرفدار سیاست انزوا بود، ازهیچ فیلمی‌که خطر داخل‌کردن امریکا را درامور اروپا دربر می‌داشت، استقبال نمی‌کرد. حتی درسال ۱۹۴۰ «کمیته فعالیتهای ضدامریکایی» مشغول بازخواست ازهولیوود بودکه چرا درفیلمهایی‌چون « اعترافات یك جاسوس نازی» احساسات ضد فاشیستی درفیلم گنجانیده‌است.

اما همین‌که امریکا وارد جنگ شد ، همهٔ این قیدها از میـانه برخاست. آلمانها وژاپونیها، مکرر درمکرر، به‌عنوان اراذل تبهکار در فیلمها ظاهر شدند. درفیلمهایی چون « بچه‌های هیتلر » Hitler's Children (۱۹۴۳) و « صلیب هفتـم » The Seventh Cross (۱۹۴۴) و«پشت‌آفتاب طالع» Behind the Rising

Sun (۱۹۴۴) و «خون برآفتاب» Blood on the Sun (۱۹۴۵)، جنایات نازیها وژاپونیها برملاشد ومحکوم‌گشت (وهمچنین وسیلهٔ پول درآوردن قرار گرفت.) درعین‌حال، متفقین تازهٔ امریکا، یعنی روسها،که تاپیش‌ازواقعهٔ پرل هاربور آنها نیز رذل وتبهکاربودند، ناگهان مبدل شدند به‌آدمهای شجاع واستوار و زیبایی‌که در فیلمهایی چون «ستارهٔ شمال» North Star (۱۹۴۳) و «مأموریت مسکو» Mission to Moscow (۱۹۴۳) و« روزهای افتخار » Days of Glory (۱۹۴۴) دیده می‌شدند. همدردی بامردم کشورهایی‌که به‌تصرف آلمانها درآمده بودند، در سلسلهٔ فیلمهای جدی و خوش‌نیتی چون «ماه‌پنهانست» The Moon Is Down (۱۹۴۳) و «جلادان هم میرند» Hangmen Also Die (۱۹۴۳) و « اینجا سرزمین من‌است » This Land Is Mine (۱۹۴۳) نشان داده شد . این فیلمها می‌کوشیدند شبیه‌زندگی درکشورهای تحت تصرف‌را به‌روی‌پرده آورند. متأسفانه عنصر غالب در این فیلمها عموماً نازیها بودند وخود مردم درتاریکی می‌ماندند وخوب نشان‌داده نمی‌شدند. چهره‌های مردم به‌عنوان اعضای سازمانهای مخفی ضد نازی که خلبانان امریکایی یا انگلیسی را اززیرچشم گشتاپو می‌ربودند وبه‌ایمنی‌می‌رساندند، درفیلم‌های پر حادثهٔ جنگی فراوانی که ساخته می‌شد، با همهٔ خوش‌نیتی سازندگان، بازهم تاریکتربود.مسلماً این‌فیلمها با نشان‌دادن فرانسویها ولهستانیها وچکها و هلندیها به‌عنوان دوستان ومتفقین بالقوهٔ امریکا ، وظیفهٔ تبلیغاتی مفیدی انجام می‌دادند. ولی این فیلمها همچنین نشان می‌دادند که همهٔ این‌مردم به‌زبان انگلیسی دست و پا شکستهٔ مضحکی سخن می‌گویند وهنگامی‌که درزندان نازیها زیرشکنجه نباشند،زندگی هیجان‌آمیز خوشی را می‌گذرانند . ناگفته پیداست که واقع‌بینی ، قویترین جنبهٔ این فیلمها نبود.

اما هنگامی‌که نوبت به‌این‌رسیدکه‌نیروهای امریکایی‌را درصحنه‌های‌نبرد نشان‌دهند، کارگردانهای هولیوود مهارت روزافزونی‌درساختن تصویرهای قانع‌کنندهٔ جنگ پیدا کردند. جزاین‌هم نمی‌توانست باشد، زیرا منبع موادکارآنها نه‌تنها فیلمهای خبری هفتگی‌بودکه ازصحنه‌های واقعی جنگ برداشته می‌شد، بلکه سیل‌فیلمهای مستند عالی نیز

ازهمهٔ صحنه‌های نبرد به‌سوی امریکا جاری‌بود. این‌فیلمهای مستند در سینما وکارخانه ومدرسه وباشگاه واتحادیه ـ خلاصه‌هرجا که‌مردم‌برای کار یا تفریح‌گرد می‌آمدند ـ نشان داده می‌شد. کارگردانهای هولیوود برای آنکه فیلمهای خودرا نزد مردم‌قابل قبول سازند، ناچار بودند صحنه‌های نبرد را در استودیوطوری بسازند که با رئالیسم صحنه‌های نبرد واقعی برابری کند. در پایان جنگ، صحنه های زنده‌ای که کارگردانان‌هولیوود ازجنگ می‌ساختند، درفیلمهایی مانند «سرگذشت یك‌سرباز» The Story of G. I. Joe (۱۹۴۵) و«گردشی در آفتاب» A Walk in the Sun (۱۹۴۵) و «غرور دریانوردان» Pride of the Marines (۱۹۴۵) عکس‌به‌عکس بافیلمهایی‌که ازنبردهای واقعی‌برداشته‌شده‌بود برابری می‌کرد. کمتراتفاق می‌افتاد که این‌فیلمها جنگ‌را ستایش‌کنند، یا بخواهند آن را یك امر خیر جلوه دهند؛ بلکه به‌عکس، غالب‌آنها بیزاری مردم عادی امریکارا از آدمکشی وزندگی‌سربازی نشان می‌دادند ـ ودرعین حال نشان می‌دادند که امریکاییان، وقتی مصالح کشورشان ایجاب کند، می‌توانند کارهای قهرمانی انجام دهند. این‌فیلمها نیز،مانند فیلمهای انگلیسی، ازواحد‌های گوناگون سپاهی‌نوعی «گروه قهرمان» می‌ساختند. اما ترکیب‌این گروهها، ازروی علم وعمد، امریکایی‌بود، بدین‌معنی که دراین‌گروهها یك سیاهپوست ، یك یهودی، یك امریکایی جنوب، فرزندان مهاجران ایتالیایی وایرلندی ولهستانی، همواره به‌چشم می‌خوردند. دیگ‌جوشی که امریکا نامیده می‌شود، هرگز آشکارتر ازاین‌دیده نشده‌بود

توجه به‌ارزشهای دموکراتی درسالهای پس‌ازجنگ درسلسله‌ای ازفیلمها مشهود بود. این‌فیلمها نه‌تنها به‌سبب جنبه‌های آزادیخواهانه، بلکه به‌واسطهٔ طرح زیرکانه و شجاعانهٔ مسائل بعدازجنگ نیز، قابل ملاحظه بودند. مسئلهٔ تأمین‌اقتصادی صدها وهزارها سربازی که تازه‌از جنگ باز گشته‌بودند، درشش‌هفت فیلم‌به‌طور واضح وصریح طرح شد، که ازآن میان هیچکدام درجویندگی وصداقت به‌پای «بهترین سالهای عمرما» The Best Years of Our Lives (۱۹۴۶)، نمی‌رسید. مسئلهٔ تطبیق عاطفی سربازان از جنگ برگشته با وضع جدید ، فقدان اندوهناك پسران وپدران، کمبود مسکن، سوء استفاده ازجنگ

وبازار سیاه، اینها ازجمله موضوعات تازه‌ای‌بودندکه سینما به‌طورجدی دربارهٔ آنها بحث‌می‌کرد ودرفیلمهای «آتش» Crossfire (۱۹۴۷) و «اتحاد» State of the Union (۱۹۴۸) به‌طور صریح مورد بحث قرارگرفت. «بومرنگ» Boomerang (۱۹۴۷)اثر الیاکازان وجود فساد در زندگی سیاسی‌را اذعان کرد، ولیکن آن‌را با چاشنی سیاستمداران شریف‌ودرستکار قابل هضم ساخت. خوش‌بینی زمان‌جنگ واعتقاد به‌راه ورسم امریکایی، مانع ازآن بود که فیلمهای این‌دوره به شیوهٔ افشاگری وپرده دری دههٔ چهارم گرایش پیدا کنند.

از طرف دیگر، جنگ تماشاگران را به دیدن خون و خشونت بر پردهٔ سینما خو داده بود. در حقیقت، غالباً چنین گمان می‌رفت که فیلمهای تند ضدنازی و ضدژاپونی زمان جنگ، موضوعات خود را به‌عنوان بهانهٔ نشان دادن نماهای هیجان‌انگیز ـ یاحتی قساوت‌آمیز ـ از شکنجه و اهانت و مرگ به کار می‌برده‌اند. هنگامی که مردم از فیلمهای جنگی خسته شدند و ملودرامهای جنایی‌جای آنها را گرفتند، این گمان تأیید شد. ظاهراً فیلم «گیر افتاده» Cornered که در اواخر ۱۹۴۵ از استودیو بیرون آمد، نشانهٔ این تحول بود. در این فیلم، دیك‌پاول خلبانی است‌که نازیهایی را که زن اورا کشته‌اندتعقیب می‌کند و از آنها انتقامی شخصی ـ وسخت ـ می‌گیرد. تا مدت‌کوتاهی قهرمانان این فیلمها عبارت بودند از سیاهیان سابق که حق جاسوسان نازی ومأمورین‌گشتاپورا کف دستشان می‌گذاشتند. اما چیزی نگذشت که قهرمانان تغییر قیافه دادند و خود به صورت جاسوسان خصوصی درآمدند که با سماجت مأموریتهای پلید خود را دنبال می‌کردند واز کارد و زهر و شلاق و تخماق و نبرد تن به تن هم باکی نداشتند. در فیلمهای گانگستری وفیلمهای افشاگرانهٔ دههٔ چهارم، خشونت وهیجان وجود داشت، اما کیفیت این فیلمهای تازه با آنها متفاوت بود. دراین فیلمها خشونت دیوانه‌واری دیده می‌شد که بیش از هرچیز شکنجه‌های اردوگاهها و زندانهای گشتاپو را به یاد می‌آورد در فیلمهایی مانند «گوشهٔ تاریك» The Dark Corner (۱۹۴۶) و «خواب‌طولانی» The Big Sleep (۱۹۴۶) و «زن در دریاچه» The Lady in the Lake (۱۹۴۶)، قساوتهای فیلمهای ضد نازی با شدت و

خشونت دیرینهٔ فیلمهای ملودرام پیوند خورد ـ و این پیوند تا امروز دوام یافته است.

علاوه بر خشونت جسمانی، علاقهٔ تازه‌ای به شکنجه‌های ظریف روحی پیدا شد. در زمان جنگ چنین باب شده بود که نازیها را به عنوان عفریتهای مخبطی تصویرکنند که از درد و رنج روحی وعاطفی قربانیان خود، لذت پلیدی می‌برند. حتی پیش از پایان جنگ، در فیلمهایی چون «قاتل برایتون» The Brighton Strangler (۱۹۴۵) و «میدان شوم» Hangover Square (۱۹۴۵) یا «ماجرای عجیب عموهاری» The Strange Affair of Uncle Harry (۱۹۴۵) همین اراذل رفته‌رفته درلباس عادی ظاهر می‌شدند. در این نوع فیلمهای جنایی، تماشاگران از همان ابتدا می‌دانستند که قاتل کیست. گیرایی فیلم در باز نمودن روح کج و معوج او نهفته بود و نشان دادن شکنجه‌هایی که قاتل برای قربانیان خود اختراع می‌کرد. این علاقهٔ بیمار گونه به تجلیات غیرطبیعی روح، به‌زودی به انواع دیگر فیلم نیز سرایت کرد. فیلمهایی مانند «نامه‌های عاشقانه» Love Letters (۱۹۴۵) و «به‌خدا واگذارش‌کن» Leave Her to Heaven (۱۹۴۵) که به ظاهر چیزی جز ماجراهای عاشقانهٔ تراژیك نبودند، سرانجام سراز وادی جنون درمی‌آوردند پیش از آن زمان هرگز قهرمان زنی به زشتی و شومی قهرمان «میلدرد پیرس» Mildred Pierce (۱۹۴۵) و قهرمان مردی به پلیدی قهرمان «تعطیلی از دست رفته» The Lost Weekend (۱۹۴۵) دیده نشده بود. آدم‌کشهای فیلمهای جنایی ـ مانند ریچارد ویدمارك Richard Widmark با خنده‌های وحشتناکش در فیلم «بوسهٔ مرگ» Kiss of Death (۱۹۴۷) ـ به عنوان آدمهای مخبط نشان داده می‌شدند. در جمع جنایتکاران فیلمهای وحشت‌انگیز هولیوود اینك روانکاوان دیوانه نیز در کنار دانشمندان دیوانه و هنرمندان دیوانه قرار گرفتند. گویا سینماگران هولیوود در جستجوی خود برای یافتن ارزشهای سینمایی واسباب ثبات بازاربه این نتیجه رسیدندکه‌روانشناسی و روانکاوی راه حل مسئله است؛ اما کمترکسی می‌توانست به‌قطعیت یا خیریت این راه حل حکم کند.

در سال ۱۹۴۷ ، آزادیهای روزولت داشت به سرعت از دست می‌رفت. روسیه به عنوان کشوری نیرومند و فعال و مخالف امریکا از جنگ جهانی درآمده بود. در محیط خشم و دشمنی روزافزون، هر-گونه اندیشهٔ آزادیخواهانه‌ای ناچار به سیاستهای چپ افراطی منسوب می‌شد. هواداری از سیاست دولت، دستور روز شد و کمیته‌های کنگرهٔ امریکا به تحقیق در بارهٔ فعالیتهای «ضدامریکایی» در همهٔ زمینه‌های زندگی امریکا پرداختند؛ و هیچ تحقیقی مصرانه‌تر و رسوایی‌آمیزتر از تحقیق در بارهٔ صنعت سینما نبود. بازجوییهای «کمیتهٔ فعالیتهای ضدامریکایی» که در اکتبر ۱۹۴۷ در هولیوود آغاز شد، ترسی دردل استودیوها انداخت. فیلمهایی چون «مأموریت مسکو» و «سرود روسیه» که هنگام اتحاد و اتفاق امریکا و شوروی بر ضد فاشیسم ساخته شده بودند، ناگهان به عنوان شواهد این مدعی پیش کشیده شدند که پردهٔ سینما برای تبلیغ کمونیسم به کار می‌رود. یکی از اعضای کمیته مدعی شد که در فیلمهای «بهترین سالهای عمر ما» و «مارگی» Margie آثاری از مرام کمونیسم کشف کرده است؛ حال آنکه «مارگی» یك فیلم کمدی بود که از مسئلهٔ کمبود خانه در روزهای پس از جنگ حکایت می‌کرد. درست است که دعاوی کمیته که می‌گفت کمونیستها در صنعت سینما رخنه کرده‌اند هرگز به جایی نرسید، ولی این مقدمه اشتهای هولیوود را برای موضوعات مورد اختلاف و بحث‌انگیز به‌کلی کور کرد. جك‌وارنر پس از کندوکاو ناراحت کننده‌ای در جزئیات جریان تهیهٔ «مأموریت مسکو،» صراحتاً گفت که استودیوی او دیگر فیلمی که مربوط به «آدم معمولی» باشد نخواهد ساخت. تهیه‌کنندگان دیگرشاید صراحت وارنررا نداشتند، ولی آنهاهم تصمیم خود را گرفته بودند. چنانکه‌ویلیام وایلردراوایل۱۹۴۸ گفت: «اگرامروزمی‌خواستم «بهترین سالهای زندگانی ما» را بسازم، اجازهٔ چنین کاری را به من نمی‌دادند. این نتیجهٔ مستقیم کارهای کمیتهٔ فعالیتهای ضد امریکایی است.»

ترس و تردیدی که به سبب این تحقیقات پدید آمد، هنوز هم بر هولیوود حکومت می‌کند؛ و هرچند قید و بندها و قوانین نوشته نشده به واسطهٔ گذشت زمان اندکی سستی‌گرفته است، باز هم درصنعت

سینمـا احتیاط شرط لازم است. پس از آنکـه دو تهیه‌کنندهٔ مستقل، استانلی‌کریمر Stanley Kramer و لویی‌دو رشمون، Louis de Rochemont «میهن‌دلیران» Home of The Brave (۱۹۴۹) و « مرزهـای گـمشده » Lost Boundories را ساختند، چنـد استودیوی بزرگ نیز فیلمهایی تهیه کردند که‌به‌مسئلهٔ تبعیض نژادی حمله‌می‌کردند. فیلمهایی‌چون «ناشناس‌درغبار» Intruder in the Dust (۱۹۴۹) و « یاغی » The Lawless (۱۹۵۰) قانون «لینچ» کردن سیاهپوستان را محکوم کـردند. و لیکن این فیلمهـا، فیلمهای انگشت شماری بودند کـه «پیـامی» داشتند ؛ حـال آنکـه استودیوهای‌هولیوود دراین‌دوره ازهرگونه‌پیامی سخت‌پرهیزمی‌کردند. قضیهٔ «مرکز توفان» Storm Center (۱۹۵۶) ازاین لحاظ نمونه است. این فیلم اثر ممنوع کردن‌کتاب را بر تمامی جامعه نشان‌می‌دهد. دانیل‌تاراداش Daniel Taradash، نویسندهٔ این‌کتاب وکارگردان فیلمی‌که از روی‌آن ساخته شد،گفته‌است که وی پنج سال تمام‌کوشیده تا سرانجام دفتر استودیو با بی‌میلـی موافقت کرده است کـه از روی کتاب او فیلمی تهیه شود. در سالهای اخیر هم اگـر مسائل اجتماعـی باز بر پردهٔ سینما انعکاس یافته است. طرح این مسائل بیشتر به شکل افشاگریهـای هیجـان‌انگیزی از وضع موجود است، نه کـوشش برای شناختن و نشان دادن علل و موجبات این وضع. وانگهی این فیلمهـا بیشتر ناسازگاریهای فردی را مورد مطالعه قـرار می‌دهند، نه مسائل عمیق اجتماعی را. معتادین به‌الکل ومواد مخدره، جنایتکاران نابالغ، مبتلایان به انحرافات جنسی، و آدمهای مخبط از هرنوع و رنگ.پردهٔ سینما را پر کرده‌اند. این فیلمها مسائل و مشکلات قهرمانان خود را به زبان صریح فیلمهای مستند بیان می‌کنند، و لیکن برای نشان‌دادن علل و موجبات این انحرافات لب تر نمی‌کنند. این نکته جالب است که فیلم کمدی ـ خصوصاً آن نوع کمدی که دنیای‌گرداگرد ما راهزل یاهجومی‌کند ـ یکسره ازپردهٔ سینما ناپدید شده‌است.شاید سینماگران بیش از اندازه خود را به‌جدگرفته‌اند. شاید روانشناسان ومردم‌شناسان و جامعه‌شناسان همهٔ مسائل را چنان «توجیه» کرده‌اند که دیگرمحلی برای خنده باقی نمانده است. ولی اکنون زمـان آن رسیده است کـه

بازیگرانی چون مك‌سنت یا گروچومارکس یا ویل‌روجرز بار دیگر پردهٔ سینما را به نور شوخیهای نیش‌دار خود روشن کنند یا نانهای خامه‌ای جانانه‌ای را با هدف‌گیری دقیق به چهرهٔ عبوس وضع موجود بکوبند.

اعتلای فیلم مستند

فیلم مستند در ایالات متحده زادهٔ دورهٔ بحران بود ، یعنی هنگامی پدیدآمد که روزگار سخت بود واحتیاج شدیدی احساس می‌شد که افکارعمومی‌را زمانی به‌این راه حل و زمانی به‌آن نوشدارو متوجه سازند . پیشاهنگان فیلم مستند یعنی مردانی چون رابرت فلاهرتی و مریان‌سی‌کوپر Merian C . Cooper دراین‌هنگام خودراکنارکشیده بودند. کاوشهای شاعرانهٔ فلاهرتی‌دربارهٔ اشکال گوناگون زندگی‌درگوشه‌های دورافتادهٔ جهان، اکنون دیگر با روح خشمگین زمانه جور در نمی‌آمد. در اوایل دههٔ چهارم ، فلاهرتی به‌انگلستان رفت و با گروه مستند سازان جان گریرسون به‌کارپرداخت. کوپرکه درفیلمهای«علف» Grass (۱۹۲۵) و«چانگ» Chang (۱۹۲۸) توانسته بود علم نژاد شناسی را ماهرانه با حادثه‌جویی بیامیزد، به هولیوود رفت و تهیه کنندهٔ فیلمهای داستانی شد. این‌دو مرد می‌کوشیدند که در دایرهٔ داستانسرایی، واقعیت را به‌پردهٔ سینما بیاورند . اما مستند سازان جدید فقط به‌واقعیتها توجه داشتند ـ واقعیتهای تلخ اعتصاب، اخراج دسته‌جمعی کارگران، تظاهرات گرسنگان، بیکاری، شیوهٔ کارآنها ـ وغالباً محتوی مسلکی فیلمها نیز ـ از فیلمهای روسی اواخردههٔ سوم گرفته می‌شد. مستند سازان، ازخشونت ویأسی‌که برزندگی آن روزها غالب بود، فیلمهای تبلیغاتی‌چپ می‌ساختند. سینماها ناچار این فیلمها را نمی‌ـ پذیرفتند. درنتیجه این فیلمها بیشتر برای تماشاگران معدودی که از پیش‌بدانها اعتقاد داشتند نشان داده می‌شد و دامنهٔ نفوذآنها نیزناچار محدود بود . پدید آوردن بازار وسیع برای فیلم مستند در امریکا به دست اشخاص و سازمانهایی‌صورت‌گرفت‌که باآن‌گروه پراکندهٔ‌مردم مؤمنی‌که بانی ومعرف‌نهضت فیلم‌مستند بودند، هیچ رابطه‌ای‌نداشتند .
بدیهی‌است که مهمترین قدمی‌که در جهت رواج فیلم مستند

برداشته شد، آغازکردن سلسلهٔ فیلمهای«گذشت زمان» The March of Time در ابتدای سال ۱۹۳۵ بود. این سلسله که به‌حق آن‌را « نوع تازه‌ای ازروزنامه‌نگاری سینمایی» نامیدند، حد فاصلی‌بود میان فیلمهای‌خبرعادی وتحلیلهای اجتماعی‌مکتب مستند انگلیسی. «گذشت زمان» به‌خبرها جان می‌بخشید و تماشاگران را با زمینهٔ خبرها آشنا می‌ساخت ودربارهٔ آنها اظهارعقیده می‌کرد. البته عجیب نیست که هم نقطهٔ نظروهم شیوهٔ بیان این فیلمها، به مجلهٔ «تایم» Time که بانی این سلسله بود، شباهت فراوان داشت. صدای وست بروك وان وورِیس Westbrook Van Voorhis که ازاین فیلمها برمی‌ساخت، قوی وقاطع واطمینان‌بخش بود. ارقام واطلاعاتی‌که نقل می‌کرد ونتایجی که می‌گرفت چون وچرا بردارنبود . دراین فیلمها،همه‌چیز به‌دقت مورد بررسی‌قرار می‌گرفت،خوب اندیشیده می‌شد، وآگاهانه ارائه می‌گشت. هرچند مستند سازان، چه درامریکا وچه دراروپا بانظرتحقیربه « گذشت زمان» می‌نگریستند، تماشاگران نمی‌توانستند آن‌را رد کنند . مستند سازان می‌گفتند که این فیلم‌ها سطحی است وپیوند آن مانند فیلمهای خبری عادی سرسری وتصادفی‌است. اما «گذشت زمان» با همهٔ نقائص هنری که داشت، شیوهٔ مشخصی‌برای فروکردن اطلاعات درکلهٔ تماشا ـ گران به‌قوت تمام پدیدآورده بود. پیوند فیلم، که اگرهنری نبود لااقل وافی‌به مقصود بود،چنان به گفتار فیلم وابسته بود که با یك «اما» یا «ولی» که گوینده می‌گفت، نمای روی پرده ممکن بود عوض شود . شخصیتها ومقاماتی‌که «گذشت زمان» درموضوعات موردبحث خودباآنها مصاحبه می‌کرد، دربرابر دوربین قرار می‌گرفتند ونظرخود را راحت بیان می‌کردند. ازنو بازی کردن برخی ازصحنه‌های فیلم نیزرفته رفته جزو شیوهٔ کار سازندگان «گذشت زمان» شد . پیوندگران این سلسله فیلمها، که سالی‌سیزده شماره بیرون می‌دادند، می‌توانستند فیلم خودرا به‌موقع تهیه کنند، آن‌را زنده و گیرا نگه دارند، وحتی گاهی‌کارهایی بکنند که مورد بحث و اختلاف واقع شود. درحقیقت « گذشت زمان» در اواخر دههٔ چهارم به اندازه‌ای خریدار پیدا کرده بود که شرکت «آر. که.او. رادیو» RKO Radio به فکر افتاد رقیبی برای آن بتراشد ، و این رقیب «این است امریکا» This Is America نام

گرفت. برای بیشتر امریکاییان این دو سلسله فیلم به‌معنی فیلم مستند بود. امریکاییان بیش ازاین چیزی نمی‌دانستند.

اما درهمین ایام ، سینماگران امریکایی شروع کردند به دیدن نمونه‌هایی از فیلمهای مستند اروپایی، و این فیلمها نشان می‌دادند که واقعیت را به‌چه اشکال گوناگونی می‌توان برپردهٔ سینما منعکس کرد. «انسان‌آرانی» Man of Aran (۱۹۴۳) اثررابرت فلاهرتی‌که در انگلستان ساخته شده بود، فیلم تمام مدتی‌بود از زندگی بدوی دریکی ازجزایربایرایرلند. این فیلم اهمیت دید شخصی‌ودراماتیك را درنشان دادن واقعیت آشکار می‌کرد. صرفنظر ازفیلمهای انگلیسی، فیلم مستند اروپایی‌به‌وسیلهٔ‌یوریس‌ایونس Joris Ivens به‌امریکاییان معرفی‌شد. یوریس‌کارگردان برجستهٔ هلندی، دسته‌ای از فیلمهای خودرا به‌امریکا برد و در آنجا جایگزین شد تا گروه مستند سازان مستقل و مهمی را تشکیل دهد که « مورخان معاصر » - Contemporary Histo rians نامیده شدند . گزارشهای زنده و جانبدارانهٔ او از جنگهای اسپانیا و چین ، « خاك اسپانیا » Spanish Earth (۱۹۳۷) و « چهارصد میلیون » The 400،000،000 (۱۹۳۸) نخستین گزارشهایی‌بود که‌ازمقدمات دردناك جنگ جهانی‌دوم برپردهٔ سینماهای امریکا ظاهرشد. مهم‌تر ومؤثرتراز آن، کارهای «فیلم‌خانهٔ موزهٔ هنرهای نو» بود. این‌فیلم‌خانه در۱۹۳۵ تأسیس شد وبه‌زودی مقداری‌ازفیلمهای مستند انگلیسی را به‌دست‌آورد و شروع کرد به‌نمایش دادن آنها در مدارس ودانشگاهها وموزه‌های امریکا. به‌اهتمام همین مؤسسه، پول‌روثا Paul Rotha ، تهیه کننده و کارگردان ومورخ انگلیسی به امریکا دعوت شد تاهمراه فیلمهای انگلیسی درامریکا گردش کند وآن‌فیلمها را به سینماگران امریکایی‌بشناساند. براثردیدن این فیلمها وتماس‌یافتن با این شخصیتها، امریکاییان توانستند دامنهٔ‌کارخودرا هم توسعه دهند و هم‌آن‌را تلطیف کنند. اکنون دیگرفیلم مستند به‌عنوان نمایش واقعیت خام به وسیلهٔ یك مشت نماهای رئالیستی متوالی شناخته نمی‌شد؛ بلکه امریکاییان دریافتند که فیلم مستند عبارت‌است ازشکل‌هنری پیچیده‌ای که واقعیت هستهٔ آن‌است وشیوه‌های بینهایت گوناگونی وجود دارد که به‌وسیلهٔ آنها مستندساز می‌تواند به‌موضوع خود معنی‌بدهد وتماشاگران

خودرا تحت تأثیر بگیرد.

می‌توان گفت که با ساخته شدن «خیشی‌که دشتهارابرید» The Plow That Broke the Plains (۱۹۳۶) اثر پیرلورنتس Pare Lorentz فیلم مستند امریکایی به مرحلهٔ رشد رسید، زیرا که این فیلم ازبهترین سنتهای اروپایی پیروی می‌کرد و به‌آن کیفیت شعری بساز و گسترده‌ای که خاص امریکا بود می‌افزود. این فیلم از وضع اندوهبار دشتهای شن گرفتهٔ امریکا وکوششهای دولت برای اصلاح وضع حکایت می‌کرد؛ونخستین‌بار بود که سینما به‌جای رادیو این‌وظیفه را برعهده گرفته بود. پس از آن فیلم «رودخانه» The River (۱۹۳۷) ساخته شد، که تاریخچهٔ وسیعی بود از رود می‌سی‌سی‌پی و کوششهایی که به وسیلهٔ برنامه‌های دولتی برای تغییر دادن آن صورت می‌گرفت. سبك این فیلمها شاعرانه بود (خود لورنتس گفتار فیلم را به شعر آزاد نوشت) و برداشت آنها بشردوستانه. مهمترین چیزی که دراین فیلمهانهفته بود، عبارت بودازعلاقه به‌تودهٔ مردم، به‌خانواده‌هایی که براثرتوفانهای شن‌از زمین‌خودجا کن شده بودند یابواسطهٔ شیوه‌های ابتدایی‌کشت وزرع، به زور وزحمت نانی اززمین به‌چنگ می‌آوردند. درروایتی‌که‌این فیلمها ازجریان تاریخ‌بیان می‌کردند عظمت‌اندوهباری نهفته بود؛ودرلحن آنها هنگام بیان کوششهای دولت برای جبران غفلت ورخوت وخرابکاری نسلهای گذشته، غرورتکان‌دهنده‌ای احساس می‌شد. این‌فیلمها نه‌تنها پیشاهنگان نهضت فیلم مستندامریکا هستند، بلکه در میان فیلمهای مستند امریکا از آثارکلاسیك محسوب می‌شوند وسرمشق ومشوق مستند سازان برجستهٔ امریکا بوده‌اند، واهمیت این امرازسایر نتایج آنها کمترنیست. رفته رفته، سازمانها وبنگاهها وحتی‌صنایع با احتیاط شروع کردند به‌سفارش دادن فیلمهای مستند.

اما نقطهٔ عطف واقعی‌فیلم مستند امریکایی، بازارجهانی‌نیویورك در۱۹۳۹ بود. پیش ازآن هرگزآن اندازه فیلم واقعی در یك‌جا گرد نیامده بود ـ از فیلمهای تبلیغاتی گرفته تا فیلمهای هنری و فیلمهای سفری و فیلمهای مستند حقیقی. و پیش از آن هرگز فواید گوناگون این نوع فیلم بدان صورت نشان داده نشده بود. وچیزی‌که فوراً دراین میانه معلوم شد، این بودکه تماشاگران، پس از فیلمهای داستانی،

به‌این‌گونه فیلم بیش‌از همهٔ انواع فیلم علاقه دارند. درغرفهٔ انگلستان، که نمونه‌هایی ازفیلمهای مستند مدام نمایش داده می‌شد ، مردم غلغله می‌کردند. فیلمهای مستند امریکایی نیزبه‌همین اندازه خواستارداشتند. البته «خیشی که دشتها را برید» و « رودخانه » دراین‌میان برجسته بودند ، اما جالبترین فیلم نمایشگاه « شهر» The City (۱۹۳۹) بودکه به دست ویلارد وان دایك Willard Van Dyke ورالف ـ اشتاینر Ralph Steiner خصوصاً برای نمـایش در بازار جهانی نیویورك ساخته شده بود. این فیلم را سازمان طراحان امریکا،ـAmer ican Institute of Planners سفارش داده بود وموضوع آن لزوم طراحی درشهرسازی بود. این فیلم ازلحاظ فنی بامهارت وقدرت فراوان ساخته شده بود وـ چیزی که در فیلمهای مستند به‌ندرت دیده می‌شود ـ شوخیهای آن جلب نظرمی‌کرد. فیلم «شهر» با برابرنهادن آرامش صحنه‌های نیواینگلند وجنجال زاغه نشینان شهرهای صنعتی و زندگی‌تب‌آلود شهرهای جدید، به‌قوت تمام از لزوم حومه‌های سرسبز و پراکندهٔ اطراف شهرها سخن می‌گفت ـ هر چند خوشمره اینجاست که این فیلم نتوانسته بود این قبیل حومه‌های سبز وخرم را به‌اندازهٔ بدترین محله‌های شلوغ و پرسروصدای شهر جالب و گیرا نشان دهد. توفیق مسلم فیلم مستند دربازار جهانی نیویورك، هم سفارش دهندگان وهم تماشاگران را به فیلم مستند علاقه‌مندترساخت، ودر نتیجه سالهای بلافاصله پیش‌ازجنگ، تولید فیلم مستند ناگهان بالارفت.

وچون تولید فیلم بالا رفت، مسئلهٔ توزیع فیلم مستند فوری‌تر ازهمیشه شد. فیلم مستند، چون نمی‌توانست باتودهٔ مردم درتماس‌باشد، سالها ازرشد وپرورش بازمانده‌بود. بیشترسینماها ازپذیرفتن‌فیلم مستند سرباز می‌زدند،زیرا که‌این‌نوع فیلم بامعیارهای عادی تفریح وسرگرمی که هدف وغرض سینما شناخته می‌شد، جوردرنمی‌آمد. ازطرف دیگر، صاحبان سینماها بامحافل وسازمانهای تربیتی‌که به‌فیلم مستند دسترسی داشتند، رابطه ومعامله‌ای نداشتند. هنگامی‌که مدیرسینمایی‌می‌خواست علاوه بر برنامهٔخود فیلم کوتاهی نیز نشان دهد، « گذشت زمان » را انتخاب می‌کرد ، یا گاهی هم به‌یاد سلسلهٔ « دیدنیها » Curiosties اثروالترفوتر Walter Futter یا «قاتی‌پاتی» Hodge-Podge

اثر لیمن‌هو Lyman Howe می‌افتاد. اما سازندگان فیلم مستند، از ۱۹۳۹ تبلیغات پرشوری‌را شروع کردند، وبه‌کمك «کانون فیلم‌امریکا» که به سرمایهٔ بنیاد راکفلرمی‌چرخید، وهمچنین «اتحادیهٔ تهیه کنندگان فیلم مستند» کوشیدند که تماشاگران بیشتری برای فیلم مستند پیدا کنند. این تماشاگران تا اندازه‌ای درموزه‌ها وکتابخانه‌ها و باشگاهها ومدرسه‌ها پیدا شدند؛ اما در سینماها ازآنها چندان خبری نبود.

ناتوانی‌فیلم مستند درشکستن سد سینماها تأسف‌آور بود. با نزدیك شدن جنگ، دولت امریکا به‌صدها فیلم نیازمند بود تابه وسیلهٔ آنها مفهوم ولزوم سیاست جدید خودرا به مردم بفهماند. دولت می‌خواست مردم بدانند که باید تولید تانك وبمب افکن بالا برود، باید زنها بیشتر درصنایع‌کار کنند، یا همکاری امریکا با کشورهای امریکای جنوبی‌بیشترشود. اماچون دولت می‌خواست که باتودهٔ وسیع تماشاگران درتماس باشد، برای تهیهٔ فیلمهای خود به مستند سازان رجوع نکرد، بلکه به هولیوود روی آورد. درسالهای ۱۹۴۰ و ۴۱ فیلمهای کوتاه یکی‌پس‌از دیگری اززیردست نویسندگان وکارگردانان هولیوود درآمد. برخی از این فیلمها را خود استودیوها می‌ساختند و برخی راکارکنان استودیوها درسازمانهایی‌که دولت در واشینگتن ساخته بود، تهیه می‌کردند. هرچند نیت سازندگان این فیلمها خیر بود، به زودی معلوم شد که توانایی آنها برای پرورندان مواد و موضوعات واقعی وحقیقی محدود است. غالب فیلمهای آنها تقلیدهای‌ناقصی‌بود از«گذشت زمان،» وتهیه کنندگان برای‌آنکه به‌حساب‌خود جلوه وجلای فیلمها را بیشتر کرده باشند،خواندن گفتارهای فیلم را برعهدهٔ ستارگانی‌چون‌اینگرید برگمن وکاترین هپ‌بورن وجیمز استوارت واورسون ولز واگذار می‌کردند. یکی‌ازفیلمهای ساخت متروگلدوین مایرکه غرض آن تبلیغ بسیج عمومی‌بود،بدین ترتیب جوانان رابرای نام‌نویسی‌درنیروی دریایی تشویق می‌کرد که دریانوردان را گیتار به‌دست درسواحل هاوایی نشان می‌داد که گردا گرد آنها دختران بومی می رقصیدند. از قضای کردگار، این فیلم فقط چند هفته پیش‌از واقعهٔ پرل‌هاربور از کارخانه بیرون آمد!

این فیلمهای «شبه مستند» به‌وسیلهٔ «کمیتهٔ فعالیتهای جنگی

سینما » درسینماهای سراسرامریکا به‌نمایش گذاشته شد. دراین هنگام دولت، مستند سازان بـا تجربه را یکسره نادیده می‌گرفت. شمه‌ای از سیاست دولت را دراین مورد می توان ازسرنوشت سازمان فیلم پیر ـ لورنتس استنباط کرد. این سازمان که به‌صورت «سرویس فیلم ایالات متحده » درآمده بود، در اواخردههٔ چهارم برای سازمانهـای مختلف دولتی فیلمهای مستند ممتازی می‌ساخت که ازآن‌جمله «نیرو وزمین» Power and the Land (۱۹۴۰) اثر یوریس ایونس و«زمین» The Land (۱۹۴۱) اثررابرت فلاهرتی، وفیلم تمام مدت، «نبرد زندگی » Fight for Life (۱۹۴۰) اثـر خود پیر لورنتس را می‌توان نام برد. اما کنگرهٔ امریکا که در تحت حکومت روزولت رفته رفته ناراحت می‌شد، این فیلمها را چندان نمی‌پسندید ، زیـرا که در نظر کنگره، این فیلمها بوی اصلاحات روزولت را می‌داد. نتیجه این شد که در اوایل ۱۹۴۱، یعنی‌هنگامی کـه نیاز دولت به‌مستند سازان ورزیده بیش‌ازهروقت دیگرمحسوس بود، «سرویس فیلم » منحل شد. نمایندگان کنگره شیوهٔ کار معهود ومالوف سینماگران هولیوود رابیشتر می‌پسندیدند.

اما همین که جنگ آغاز شد، سینماگران از هردسته وطبقه‌ای برای همکاری با برنـامهٔ تبلیغاتی و تعلیماتی وسیع دولت فرا خوانده شدند. دولت به‌هزاران فیلم تعلیمی دربـارهٔ همهٔ موضوعات قابل تصور نیازداشت ـ ازآداب خدمت نظام گرفته، تا اسلحه شناسی، تا مبارزه با بیمـاریهای آمیزشی، تاطرز نشانه روی به هواپیمـاهـای دشمن . چون سازمانهـای سپاه زمینی و دریایی نتوانستند به‌اندازهٔ احتیاج فیلم تهیه کنند؛ تهیهٔ این فیلمها به‌استودیوهای هولیوود واگذارشد. امـا چیزی که درتاریخ تکامل فیلم مستند بیشتراهمیت دارد این است که مردانی چون فرانك کاپرا، جان‌فورد، جان‌هیوستون، وویلیام وایلر، استودیوها رایکسرهٔ رهاکردند وبه سازمانهای سپاه زمینی‌وهوایی‌ودریایی‌پیوستند. برای بسیاری ازآنها، کاری‌که در پیش داشتندکاملا تازگی داشت؛ بدین معنی‌که خودرا مجبور ساخته بودند به‌فرا گرفتن شیوه‌های پروراندن و نشان دادن واقعیت برپردهٔ سینما. واین‌کار شباهت بسیار داشت به‌کاری که گروه جان گریرسون ده دوازده سال پیش در انگلستان انجام داده

بود. ازاین‌جریان ، دوسبك فیلم‌سازی حاصل شد: یکی‌مستند پیوندی کـه شاید بهترین نمونهٔ آن سلسلهٔ « چـرا می‌جنگیم » Why We Fight (۱۹۴۳ - ۴۵) باشد. کاپـرا وپیوندگـران زبردست او، از فیلمهای داستانی‌وخبری وجنگی، پاره‌هایی به‌هم پیوند می‌دادند تانمای کاملی‌ازحوادثی‌که منجربه جنگ جهانی‌دوم شد ومسائلی‌که این جنگ مطرح کرد، به‌دست‌آید. فیلمهای سبك دیگر، مانند «سان‌پیترو» San Pietro (۱۹۴۴) اثـر هیوستون ، « ممفیس بل » Memphis Belle (۱۹۴۴) اثـر وایلـر، و «نبردمیدوی » Battle of Midway (۱۹۴۴) شاهکارهایی بودند در فیلمبرداری از جبهه‌های جنگ، دراین فیلمها، تصویرهای قوی باگفتار عمیق آمیختهٔ شده بود وبه‌دل هرامریکایی‌چه درلباس نظام وچه درلباس عادی، می‌نشست. این فیلمها به‌زبان‌آنها سخن می‌گفتند، به‌واقعیات عمق وتأثیرمی‌بخشیدند؛ وشاید ازآنجا که سازندگان آنها سینماگرانی بودند درلباس سربازی - نه سربازانی در نقش سینماگر - این فیلمها هرگز جنگ را یك امر قهرمانی وافتخار آمیزجلوه نمی‌دادند. جنگ در این فیلمها وسیله‌ای بود - وسیله‌ای زشت وپلید وخونین اما لازم - بـرای رسیدن به یك غایت مهم وحیاتی، یعنی‌حفظ‌دموکراسی. نکته‌ای که این فیلمها ازآن حمایت می‌کردند در خود این فیلمها مستتربود، درروح کسانی‌که آنها را ساخته بودند نهفته بود.

همهٔ این فیلمها به‌طوروسیع به‌نمایش گذاشته شدند، چه درداخل امریکا، وچه دراردوگاهها وجبهه‌های جنگ. اما یك‌سلسله فیلم مستند دیگر نیزوجود داشت که برای امریکاییان ساخته نمی‌شد. این فیلمها به‌وسیلهٔ شعبهٔ ماوراءِ بحار ادارهٔ اطلاعات‌جنگ ساخته می‌شد وازسنتها وعادات ورسوم و زندگی امریکاییان حکایت می‌کرد - برای روزی کـه سپاه امریکا پیروزشود. مردم اروپا مدت درازی تحت حکومت فاشیست ونازی زیسته‌بودند، مدت درازی تبلیغات فاشیستها و نازیهـارا بلعیده بودند، و امریکاییان می‌بایست خـودرا برای خنثی کردن آن تبلیغات آماده‌کنند. شعبهٔ ماوراءِ بحار، کسانی‌راکه پیش‌ازجنگ رهبران‌نهضت مستند بودند، برای این‌کار فرا خواند. ایروینگ لـرنر Irving Lerner (که رئیس تهیهٔ این‌فیلمها شد) و ویلارد وان دایك وهنوار

روداکیـویچ Henwar Rodakiewicz و ایـروینگ جاکـوبی Jacoby والکساندر هکنشمید Hackenschmied ویولس بوخر Jules Bucher وژوزف کرومگولد Krumgold وسیدنی‌میرز Sidney Meyers ازین‌جمله بودند. این اشخاص شیوهٔ خاصی برای حل مسئله که بدانها ارائه شده‌بود، پدیدآوردند. ازآنجا که فیلمهای آنها به‌چندین زبان نشان داده می‌شد، طبعاً گفتگوی مستقیم در فیلم نمی‌توانست به‌کار رود. آنها درعوض به‌گفتار قوی وروشن و تصویرهای گیرا وقوی وپیوند بسیارماهرانه تکیه‌کردند. موسیقی این‌فیلمها غالباً بـه‌وسیلهٔ آهنگسازان بـرجسته‌ای چـون آرون کـوپلند - Aaron Copland و الکس نورث Alex North و ویـرژیل تومسون Virgil Thomson ساخته می‌شد. برای توزیع فیلم درکشورهای مختلف، گفتار فیلم‌را به‌زبان‌کشور مورد نظر ترجمه می‌کردند.

صرف‌نظر ازملاحظات سبکی و شیوه‌ای، فیلمهای‌شعبهٔ ماورای بحار ادارهٔ اطلاعات،با فیلمهای شعبهٔ داخلی‌ازیك‌جهت بسیار اساسی‌تر تفاوت می‌کرد. فیلمهایی‌که برای سپاهیان وداخلهٔ امریکا ساخته می‌شدند، مربوط به‌پیشرفت‌جنگ‌بود، وتمامی‌قوت تأثیرآنها بستگی‌داشت به‌اینکه به‌موقع نشان داده شوند. اما چیزی که شعبهٔ ماورای‌بحار می‌کوشید به‌صورت فیلم درآورد، این لحظه های گذران نبود غرض آن شعبه این‌بود که عناصر ممتاز و پاینده‌ای‌را که فرهنگ وتمدن امریکا از اروپا به ارث برده‌بود، و چیزهایی‌را که ممکن بود پس‌ازجنگ در رشد وپرورش‌کشورهای آزادشده مؤثر باشد، کشف‌کند. نتیجه عبارت بود از سلسلهٔ فیلمهایی مانند « سه‌شنبه درماه نوامبر » Tuesday-in November (۱۹۴۵) که‌شرح بلیغی‌بود دربارهٔ روش انتخابات امریکا. «فـردای بهتر » A Better Tomorrow (۱۹۴۵) کـه تحقیقی‌بود دربارهٔ نقش تعلیم وتربیت‌آزاد مدارس دولتی نیویورك در پرورش مردان و زنـان آینده ، و « سرگـذشت کامینگتن » The cummington Story(۱۹۴۵)که‌داستانی‌حقیقی‌ومؤثربوددربارهٔ گروهی ازپناهندگان‌اروپایی‌که دریکی ازشهرهای نیوانگلند جایگزین می‌شوند. به‌عنوان پیشبازآزادی ایتالیا، فیلمی به‌رهبری توسکانینی و اجـرای سمفـونی « سرود ملتهـا » (۱۹۴۴) - Hymn of the

Nations اثروردی تهیه شد. در بارهٔ بهداشت وطرح‌های سد سازی وکتابخانهٔ کنگره وکنفرانس تاریخی‌سانفرانسیسکو که سازمان ملل‌را پدیدآورد نیز فیلمهایی ساخته‌شد. این‌فیلمها مجموعهٔ بسیارگرانبهایی بود واگرخود مستندسازان فشار نمی‌آوردند که این فیلمها در داخل امریکا نیزتوزیع شوند، بسا که مردم امریکا از دیدن آنها محروم می‌ماندند. این‌فیلمها که به‌قیمت نوار فیلم درامریکا توزیع‌شد، در حقیقت شالودهٔ فیلمخانه‌های دانشگاهها ومدارس امروز را تشکیل‌داد.

پس از جنگ، هم وزارت دفاع و هم وزارت خارجه ، فعالیت شعبهٔ ماورای‌بحار را تمدید کردند و فیلمهایی سفارش دادند که شیوهٔ زندگی امریکاییان‌را برای مردم اروپا و ژاپون « زنده کند ». بازهم مستند سازان بودند که فیلمهایی دربارهٔ زندگی فرهنگی و فکری ومحلی‌امریکا ساختند، مانند «گردش درجهان پزشکی» - Journey into Medicine (۱۹۴۷) یا «سرزمین سحر آمیز» - Land of Enchantment (۱۹۴۸) که تصویری بود ازمکزیك جدید، از دریچهٔ چشم یك هنرمند. اما در خلال این احوال ، سینماگران هولیوودی به استودیوهای خود باز گشتند وفنون تازه‌ای‌را که برای فیلمبرداری از واقعیت فراچنگ آورده بودند، باخود آوردند. لویی دوروشمون، خالق سلسلهٔ «گذشت زمان » درین‌هنگام بافلم ضدنازی خود به‌نام « خانه‌درخیابان نودودوم » - The House on 92nd Street (۱۹۴۵) شیوه های فیلم مستند را در فیلم داستانی داخل کرده‌بود این فیلم ازروی یك قضیه که درپرونده‌های کمیتهٔ تحقیقات امریکاضبط شده‌بود ساخته‌شد ودرهمان محل وقوع ماجرای اصلی،بازی و فیلمبرداری شد. توفیق این آزمایش - که اکنون برای دوروشمون صورت حکم پیدا کرده‌است - باعث شد که فیلمبرداری « در محل » در فیلمهایی که معمولا در استودیو ساخته می‌شدند ، افزایش یابد. کارگردانان فیلمهای پلیسی عادی، مانند « شهر برهنه » - Naked City (۱۹۴۸) یا « ایستگاه یونیون » Union Station (۱۹۵۰) بسیارمفید دیدند که دوربینها و آدمهای خودرا بردارند وبه محله‌های‌شرقی نیویورك یا انبارهای لوس‌آنجلس‌بروند.واقعیت‌زمینه ، به‌صحنه‌های غیرواقعی فیلمهای‌آنهاحقیقت وصداقت‌می‌بخشید.سرانجام

فیلم مستند ـ یا لااقل شبه مستند ـ در صحبت عادی محافل هولیوود راه‌یافته بود.

درسالهای بلافصل پس ازجنگ، آیندهٔ فیلم مستند، در امریکا ازهمیشه روشنتر می‌نمود. استفاده از فیلم مستند در زمان جنگ هرگونه‌شکی‌رادربارهٔ قوت تأثیر این فیلم درتودهٔ‌مردم از میان برداشته بود. درمورد آموزش، آزمایش نشان داده‌بودکه‌اگر مردم موضوعی را بر پردهٔ سینما ببینند، لااقل به‌اندازهٔ یك‌سوم سریعتراز راههای‌دیگر آن‌را فرا می‌گیرند. درحدود ۴۰۰/۰۰۰ آپارات ۱۶ میلی‌متری‌که در زمان‌جنگ برای نشان‌دادن فیلمهای تعلیمی وتبلیغی‌به‌کار می‌رفت، اکنون‌برای فیلمهای مستند، درخارج ازسینماها بازار بی‌سابقه‌ای پدید آورده بود. مدرسه‌ها برنامه‌های دقیق سمعی وبصری تنظیم می‌کردند وحتی‌کتابخانه‌ها دربارهٔ امکان دورگرداندن‌فیلم به‌همراه کتاب، مطالعه می‌کردند. دولت، صنایع، ناشران کتابهای درسی، و بنگاهها، همه به عنوان سفارش دهندگان بالقوه وارد میدان شدند. جان گریرسون به نیویورك آمد تا یك سلسله فیلم مستند به‌نام «جهان‌امروز» ـ The World Today برای‌کارخانه «هنرمندان متحد» تهیه‌کند. هنگامی که، فیلم تمام مدت «داستان لویزیانا» Louisiana Story (۱۹۴۸) اثر رابرت فلاهرتی گردش خودرا درسینماهای هنری آغاز کرد، به‌نظر می‌رسیدکه دورهٔ نوی درتاریخ سینما آغازشده‌است. این فیلم که به‌سفارش شرکت‌نفت استاندارد وبا هزینهٔ بی‌سابقهٔ ۲۵۰۰۰۰ دلار ساخته شده بود، نمونه‌ای بود از فیلمهایی‌که به‌سفارش بنگاههای خصوصی ساخته می‌شد. نه‌سفارش دهندگان این‌فیلم هرگزخواستند که درفیلم قید شود که این‌فیلم به‌سفارش آنها ساخته شده، و نه‌سازندگان فیلم نامی‌ازآنها بردند. تنها فایده‌ای‌که سفارش دهندگان ازاین فیلم انتظارداشتند، این‌بود که داستان‌کشف نفت دریکی‌ازحوزه‌های لویزیانا وتأثیر آن در زندگی یك خانوادهٔ محلی به‌سادگی وصداقت نقل شود. استقبال‌گرم تماشاگران ازاین‌فیلم، واظهار رضایت سفارش‌دهندگان از نتیجهٔ کار خوشبینی عمومی مستندسازان را افزایش داد. مستند سازان احساس‌کردندکه‌ارزش ساخته‌های‌آنها ویرداشت‌آنها ازواقعیت سرانجام با قبول و اقبال عام رو به‌رو شده است. آنها منتظر روزی بودند که

این‌قبیل‌سفارشهای‌روشن بینانه رسم غالب باشد، نه استثنای نادر . آنها روزی‌را درنظر می‌آوردندکه فیلم مستند درزمان صلح نیزمانند زمان جنگ مؤثرباشد. بدبختانه هنوزخیلی مانده‌است تاامیدهای‌آنها راست درآید.

روشن کردن اینکه کجای کار لنگ بود، دشوار است. البته مقادیر زیادی ازپولهایی‌که ممکن بود برای سفارش دادن فیلم مستند صرف شود، به‌وسیلهٔ تلویزیون بلعیده شد . همچنین تأثیر مستقیم تلویزیون برمیزان‌فروش سینما، به‌مستندسازان نیز رسید. تقاضابرای فیلم کوتاه مدت، چنان به‌سرعت کم‌شد که نه‌تنها نقشهٔ گریرسون بهم خورد، بلکه «گذشت زمان» نیزکه‌جای خودرا به‌خوبی باز کرده بود، ناچار میدان را خالی کرد . همچنین سپاه و نیروی دریایی امریکا پس از جنگ برای صرفه‌جویی هزینهٔ‌تهیهٔ فیلم، تیراژخودراتاحدزیادی پایین آوردند . با همهٔ این احوال ، البته هنوزهم فیلم مستند ساخته می‌شود . برخی ازین فیلمها با سرمایه‌های خصوصی تهیه می‌شوند ، مانند « بچهٔ‌آرام » The Quiet One (۱۹۴۹) که تحقیق دقیق وتکاندهنده‌ایست دربارهٔ حالات یك‌پسرك سیاهپوست ستمدیده و کمکی که مدرسهٔ « ویلویك » به او می‌کند. برخی دیگر نیز به‌کمك مؤسسات ساخته می‌شوند، مانند سلسلهٔ فیلمهایی‌که آلبرتا وایروینگ جاکوبی‌برای سازمان فیلم بهداشت روانی تهیه‌کردند. چندفیلم هم با سرمایهٔ‌دولتی، برای منظورهای خاص یا نیازمندیهای معینی تهیه شد، است، مانند «سلامت» Feeling All Right (۱۹۴۹) ازجورج استونی Stoney که‌فیلم قوی وگیرایی است دربارهٔ مبارزه با بیماری سیفلیس در میسی سی پی، یا « بچه‌های من » اثر ساده و مؤثر همان کارگردان ، به‌سفارش حکومت ایالت جورجیاکه‌برای آموزش ماماهای سیاهپوست ساخته شده‌است.

درحال حاضر، فیلمهای مستند که زاییدهٔ الهام هنری‌باشند، به‌طور پراکنده وبه‌ندرت ساخته می‌شوند . اکنون بیشترمستند سازان، با ساختن فیلمهای تجارتی که باید عیناً مطابق دستور سفارش دهنده ساخته شود گذران می‌کنند، و درتلاش سختی که برای گرفتن سفارش می‌کنند، ناچار هدف اصلی خودرا گم‌کرده‌اند. در دورهٔ بحران وزمان

جنگ، وجه‌مشخص بهترین فیلمهای مستند عبارت بود از دلبستگی به تحولات اجتماعی کوشش برای روشن کردن افکار عموم، واکنون، با بازگشت نعمت وصلح، به‌نظر می‌رسد که این دلبستگی وکوشش به‌تدریج کاهش یافته است.

هرچند هنوز بسیاری مطالب هست که باید مردم فرا گیرند، ولی مستندسازان، دیگر دربیان این مطالب پیشگام نیستند.

مستندسازان نه‌راه مشخص ورهبری درپیش‌رو دارند، ونه‌سفارش دهندگان روشن‌بینی درپشت‌سر. درنتیجه، هنروآفرینش از آثارآنها رخت بربسته‌است وهدف اصلی فیلم مستند امروز عبارت‌است از تبلیغ کالا یا ارائهٔ نقطهٔ‌نظرشرکتی. چنانکه پیشتر نیز اشاره‌کردیم، نظیر همین کاهش‌گرفتن شوق‌وازمیان رفتن غرض، پس‌ازجنگ درانگلستان نیز رخ نمود. گویی‌جنگ،بحرانی باید باشد تاقوت نهفتهٔ فیلم مستند متبلور شود وتوانایی آن درتفهیم وتفاهم در این‌جهان پیچیده، ازراه بازنمودن رابطهٔ انسان با اجتماع وسازمانهای اجتماعی وافراد، ظاهر گردد. این‌معنی کمال مطلوب گریرسون بود؛ درنظر او، رسالت مستند سازان‌هرزمانی جزاین‌نبود زیرا که فیلم مستند حقیقی بیشتر به‌معنی علاقه‌مند است تا واقعیت. خانم فلاهرتی فیلم مستندرا «فیلم زندگی» نامیده است. وبایدگفت که‌عمیق‌ترین معنای فیلم مستند همان‌است که اوگفته‌است، یعنی‌زندگی‌است که به‌دست هنرمند آفریننده‌ای‌معنی‌پیدا کرده‌باشد. کسادی بازارفیلم مستندممکن‌است‌موقتی باشد، زیراکه‌فیلم مستند مهمتر ازآن است که‌یکسره از پردهٔ سینما برکنارشود.

فیلمهای هنری وپیشروان نو

تمایل به‌آزمایش‌کردن وآزمودن شکها وشیوه‌ها و اندیشه‌های تازه، همان‌قدر که درزمینهٔ علم اهمیت دارد، درپیشرفت هنرنیزمؤثر است. امروز بدبختانه آزمایشگری در زمینهٔ سینما فقط به‌عمل گروه پیشرو کوچکی اطلاق می‌شود که ازجریان اصلی‌وکلی تولید فیلم دور هستند. اما حقیقت آنست که عمل گریفیث نیز ـ هنگامی‌که دوربین خودرابیش‌ازآنچه‌رسم‌آن زمان بود به بازیگران نزدیک‌کرد ـ آزمایش بود. همچنین‌هنگامی‌که اودرتنظیم نور وعکسبرداری وپیوند براههایی می‌رفت که‌کارگردانهای سینما تا آن‌زمان نرفته بودند، باز عمل اورا

می‌بایست آزمایش نامید. «کارگاه دکتر کالیگاری» چه ازحیث شیوهٔ داستانپردازی و چه از لحاظ نحوهٔ تزیین صحنه، آزمایش بود. دوربین متحرك مورنوواصول‌پیوندگری آیزنشتاین وپودوفکین، رئالیسم فون‌اشتروهایم در فیلم «طمع» وتغزل فلاهرتی در «موآنا» همه‌آزمایش‌هایی بودکه در درون مرزهای آنروزی هنرسینما صورت می‌گرفت. ظهور فیلم ناطق واخیراً ابداع پرده‌های پهن، پیشرفتهایی فنی هستند که سینماگران هنرمند را به‌انجام دادن آزمایشهای تازه تری در شیوه های فیلمسازی وادار کرده‌اند.

دردههٔ چهارم، درگرماگرم فعالیت‌گروه پیشروان‌هنر دراروپا، مفهوم‌آزمایش درسینما بافیلمهای خاص‌آن‌گروه مترادف‌شد. اگرفیلمی انتزاعی، گیج کننده، یا اصولا غیرقابل‌فهم بود، آن‌را«آزمایشی» می‌نامیدند. وچون این‌فیلمها از اروپا می‌آمدند، ناچارآنهارا «هنری» نیز می‌شناختند؛زیرا که امریکاییان همواره ساده‌لوحانه می‌پنداشته‌اند که هرچه از اروپا بیاید، لاجرم باید «هنری» تر از محصولات امریکا باشد. بدین‌ترتیب لفظ «آزمایشی» مفهوم افتخارآمیزی پیدا کرد که ازآن‌هنگام تاکنون بدان چسبیده‌است. وچون کسانی‌که در استودیوها به‌آزمایش می‌پرداختند هرگز ادعایی نداشتند که به‌بهترین وجهی‌که می‌توانند فیلم می‌سازند، این‌لفظ همچنین حاکی‌از ندرت و وابسته به «سینماهای کوچك» شد. این‌وضع با پشتیبانی پرحرارت هنرشناسان سینمایی از شیوهٔ فیلمسازی پیشروان دراواخر دههٔ چهارم، تأیید و تثبیت شد. واما این مردان وزنان جوان پیشرو که پدیدهٔ تازه‌ای را تشکیل می‌دادند، درحقیقت از افراد نخستین نسلی بودند که با سینما بزرگ شده‌بودندوسینمابرای‌آنان آشناترین وسیلهٔ بیان هنری‌بود. در اواخر دورهٔ صامت، این افراد درچند سینمای هنری انگشت‌شمار که آخرین سنگرهای فیلم صامت‌بود گرد می‌آمدند وباشورو شوق، آثار پیشروان‌اروپارا تماشا می‌کردند. درمجله‌های کوچك خود دربارهٔ این فیلمها مقاله می‌نوشتند ودرمحافل وانجمنهای خود دربارهٔ آنها بحث می‌کردند. تحت‌تأثیر اروپاییان، این جوانان امریکایی حتی به‌آزمودن طبع خویش در ساختن «آهنگهای شهری» وفیلمهای امپرسیونیستی وشعرهای سینمایی و فیلمهای انتزاعی نیز پرداختند.

اما این‌گونه فیلمها را پس ازساخته شدن درکجا می‌توانستند نشان‌دهند؟ چندفیلمی‌که روی‌نوار ۳۵ میلی‌متری برداشته شده‌بودند، مانند « سقوط خاندان اوشر » The Fall of The House- of Usher (۱۹۲۸)، اثر اکسپرسیونیستی جیمز سیبلی واتسون James Sibley Watson یا فیلم نیمه انتزاعی « هاش دوزو » H_2O (۱۹۲۹) اثر رالف اشتاینر Ralph Steiner، ممکن‌بود گاهی در سینماهای هنری نشان داده شوند. اما غالب این فیلمهای پیشتاز روی نوار نسبتاً ارزان ۱۶ میلی متری که تازه درآمده بود برداشته می‌شدند ـ ودرآن‌هنگام نوار ۱۶ میلی‌متری‌را خاص‌آماتورها می‌شناختند. لذاخارج از دایرهٔ محافل‌خصوصی‌وشاید برخی انجمنهای هنری نخستین پیشروان، مانند املن اتینگ Emlen Etting و هنوار روداکیویچ یا هرمان و این برگ Weinberg ، تماشاگران بسیار کمی داشتند. پیروزی نهایی فیلم‌ناطق که به‌دنبال سالهای بحران حاصل‌شد، این‌دورهٔ هنر پیشرو امریکا را ناگهان پایان‌داد. اکنون که صدا جزو لوازم سینما شده بود ، دیگر نمی‌شد فیلمی مانند « زندگی ومرگ یك بازیگربدلی هولیوود» ـ Life and Death of a Hollywood Extra (۱۹۲۸) اثر رابرت فلوری Florey را با ۹۷ دلارهزینه تهیه‌کرد. چنانکه دراروپانیز رخ داده بود، گروهی ازپیشروان به‌فیلم مستند روی آوردند و گروهی اصولا میدان‌را خالی کردند.

هنگامی‌که‌درسالهای پس‌ازجنگ، فیلم آزمایشی‌باردیگرظاهر شد، گروه تازهٔ تماشاگران فیلمهای۱۶میلی‌متری ـ که ناگهان‌اهمیت یافته‌بود ـ درانتظارآن‌بودند. سربازان زمان‌جنگ، روزها درکلاسهای درس فیلمهای تعلیمی خودرا که با آپاراتهای ۱۶ میلی متری نمایش داده می‌شد تماشا می‌کردند، وشبها نسخه‌های ۱۶میلی‌متری آخرین فیلمهای داستانی‌هولیوود را بازهم به‌وسیلهٔ همان آپاراتها می‌دیدند. فیلمهای مستندعالی زمان‌جنگ‌را ملیونهانفر به‌وسیلهٔ همین‌آپاراتهای ۱۶ میلی‌متری تماشاکرده‌بودند. دیگر فیلم ۱۶میلی‌متری مخصوص اتاق درس یا بازی بچه‌ها شناخته نمی‌شد. این‌نوع فیلم مقام تازه‌ای به دست آورده بود ودرجرگهٔ سینماگران حرفه‌ای راه یافته بود؛ خلاصه

فیلم ۱۶ میلی‌متری وارد میدان شده‌بود. درهمین دوره « فیلم خانهٔ موزهٔ هنر نو» نسخه‌های ۱۶ میلی‌متری فیلمهای کلاسیك را به‌مدارس و دانشگاهها و موزه‌های سراسرامریکا می‌فرستاد. با توزیع فیلمهـای داستانی و مستند و فیلمهـای پیشرو قدیم، « موزهٔ هنرنو » زمینه‌ای برای تشکیل انجمنها وکارگاههای آموزشی سینما پدیدآورد وساختن فیلمهای آزمایشی‌را، به‌وسیلهٔ افراد وگروههای مستقل، تشویق‌کرد و در حصول آگاهی تازه‌ای نسبت به‌فیلم به‌عنوان یکی‌ازاشکال هنر مؤثر افتـاد .

پیشروان نو، برای به‌دست‌آوردن پشتیبان به‌این‌گروه تماشا ـ گران که‌آثار پیشروان قدیم‌را نیز دیده‌بودند، روی‌آوردند. مایادرن Maya Deren، که هنرمند خستگی‌ناپذیری بود، باساختن سه‌فیلم « شبکه‌های بعدازظهر Meshes of the Afternoon (۱۹۴۳) و « درزمین » At Land (۱۹۴۴) و «رقص‌دوربین» Choreog-raphy for Camera (۱۹۴۵) درچند دانشگاه درجهٔ اول، قدم اول‌رادراین زمینه برداشت. مایادرن‌به‌همه‌جا رفت وهمه‌جا نوشت‌وفیلم رابه‌عنوان‌وسیله‌ای‌برای‌بیان‌شخصی‌معرفی‌کرد. واستقبال تماشاگران‌ازاو شگفت‌آوربود. به‌نظر آمدکه لااقل‌درمراکز فرهنگی ـ شهرهای‌بزرگ وشهرهای دانشگاهی ـ نوع جدیدی از تماشاگران پدید آمده است. و حقیقت نیزهمین بود؛ زیرا که برنامهٔ انجمنهای سینمایی و موزه‌هـا و محافل‌هنری، کسانی‌را به‌خود جلب می‌کردندکه خواهان چیزی بودند که درسینمای عادی‌پیدا نمی‌شد. شعارهای این‌گروه مبهم بود. همین‌قدر می‌دانستند که فیلمهایی می‌خواهند که «پخته‌تر» و « قابل بحث‌تر »و « هنری‌تر » باشند. این گـروه کـه مشتاق دیدن چیزهای «تازه» و « غریب » بودند، برای تماشای آثـار پیشروان نو، تماشاگران بسیار خوبی بودند. عجیب نیست که بسیاری ازهنرمندان آزمایشگر پس از جنگ ازمیان‌همین‌گروه برخاستند. آثارپیشروان قدیم ومایادرن نظر این‌گروه‌را گرفت. آنها عقیده پیداکردند که سینما هنر حقیقی قرن بیستم‌است. علاوه براین، آنها می‌اندیشیدند که با استفاده از دوربین ارزان وسبك ۱۶ میلی‌متری می‌توانند فیلمهایی به‌قیمت چندصد دلار بسازند که هم نمایندهٔ ذوق شخصی‌آنها باشد وهم ازجهات فنی، قرار ـ

دادن آن درمعرض تماشای عموم ممکن باشد. بالاتر از همه، آنها دریافته‌بودند که تماشاگرانی برای اینگونه فیلمها وجود دارند، و این دریافت آنهارا تشویق می‌کرد.

ازمطالعهٔ‌تاریخ«سینما۱۶»Cinema16،بزرگترین‌وموفق‌ترین انجمن‌سینمایی‌امریکا، می‌توان تاحدی برمیزان‌رشداین‌گروه‌تماشاگران واقف شد. این انجمن که به وسیلهٔ آموس فوگل Amos Vogel در پاییز ۱۹۴۷ پدید آمد، نخستین جلسات خود را در سالن کوچکی تشکیل‌می‌داد. برنامه‌های‌آن عبارت بودنداز«فیلمهای مستند اجتماعی برجسته، فیلمهایی که مورد بحث واختلاف بودند ، فیلمهای آزمایشی پیشرو، آثار کلاسیك سینمای جهان، و مطالعات روانپزشکی.» در مدت کوتاهی، مردم چنان به این جلسات روی آوردند که فوگل ناچار شد جای بزرگتری تهیه کند. امروز «سینما ۱۶» که بیش از ۶۰۰۰ تن عضو دارد، هریك از برنامه‌های خود را پنج یا شش بار درسالنهای بزرگی که از ۵۰۰ تا ۱۶۰۰ تن گنجایش دارد، نمایش می‌دهد. علاوه بر «سینما۱۶» اکنون درامریکا ۴۵۰ انجمن‌سینمایی وجوددارد که برنامه‌های آن از روی برنامهٔ «سینما ۱۶» تنظیم می‌شود. وبیشتر آنها با مدارس و دانشگاهها و موزه‌ها و سایر سازمانهای فرهنگی وابستگی دارند. غالباً اتفاق می‌افتد که همین جلسات هستهٔ فیلمهای آزمایشی تازه‌ای می‌شوند. مثلا در ۱۹۴۶ ،هنگامی‌که فرانك‌استوفاکر Stauffacher نخستین‌سلسلهٔ «هنردرسینما»را برای‌موزهٔ‌هنرهای‌نو تنظیم کرد ، برنامهٔ او بیشتر از فیلمهای موزهٔ هنر های نو تشکیل شده بود ـ به اضافهٔ چهار فیلم ازمایادرن، «رؤیاهایی‌که با پول می‌توان خرید» Dreams That Money Can Buy (۱۹۴۶) اثر هانس‌ریشتر Hans Richter، و چند فیلم آزمایشی دیگر از وست‌کوست. دو سال بعد، به واسطهٔ تشویقی که موزهٔ سانفرانسیسکواز سازندگان فیلمهای آزمایشی کرد، گروه پیشرو وست‌کوست چنان توسعه یافته بود که سلسلهٔ «هنر در سینما» توانست ده برنامه را تماماً با فیلمهای معاصر تنظیم کند.

اما این فیلمهای آزمایشی چیستند وچگونه‌اند ؛ تفاوت آنها با فیلمهای عادی چیست؛ البته هیچ کلمه‌ای و هیچ توضیح ساده‌ای

نمی‌تواند بدین پرسشها پاسخ دهد. اما با همهٔ اختلافاتی که در سبك و غرض فیلمهای آزمایشی موجود است، این فیلمها را به دودستهٔ اصلی می‌توان تقسیم کرد فیلم تجریدی، و فیلمی‌که می‌توان آن را «ذهنی» نامید. فیلم تجریدی که با رنگ و شکل و خطوط و حرکت و روابط مکانی سروکار دارد، از همان راهی می‌رود که در اواخر دههٔ سوم به وسیله هانس‌ریشتر و فرنان‌لژه و اوسکارفیشینگر Fischinger و دیگران آغاز شد. در غالب این فیلمها، غرض اصلی عبارت است از یافتن شیوه‌هایی برای به حرکت درآوردن اشکال و طرحهای مجرد. مثلا فیشینگر که هنوز هم در هولیوود فعالیت می‌کند، با شکیبایی برای هرعکس تصویری می‌کشد. و درنتیجه برای هریك از فیلم‌های او هزاران تصویر لازم است. فرانسیس لی Lee که نقاش و عکاس است، تصویرهای بریده را روی زمینهٔ نقاشی شده حرکت می‌دهد و خود زمینه نیزحرکت می‌کند ورنگ‌های تازه به آن افزوده می‌شود دوگلاس کراکول Crockwell که نقاشیهای او برای اعلان آبجو همهٔ مجله‌های امریکا را فراگرفته است، شیوهٔ مسحورکننده‌ای ابداع کرده است و آن اینکه چانه‌هایی از رنگ یا موم را لحظه به لحظه تغییر شکل می‌دهد و از آنها فیلم برمی‌دارد. در «سمفونیهای بصری» ماری‌الن‌بیوت Mary Ellen Bute از اشیاء عادی ـ مانند سنجاق و دکمه و یقه ـ عدسیهای تغییر شکل دهنده فیلمبرداری می‌شود و سپس فیلم با آهنگی مانند «رقص مرگ» یا قطعه‌ای از باخ همراه می‌گردد. در کانادا نورمن مك‌لارن Mc Laren طرحهای تجریدی خود را مستقیماً روی نوار ۳۵ میلی متری شفاف نقاشی می‌کند. در «اندوه ازیاد رفته» Begone Dull Care (۱۹۵۰) خطهای نازك سیم‌مانندی روی زمینهٔ سیاه بازی می‌کنند و آهنگی رؤیایی آنها را همراهی می‌کند. لکه‌هایی از نور ناگهان روی پرده ظاهر می‌شوند و باقی می‌مانند تا اینکه به همراه نوتی از آهنگ ناپدید شده و باز با نوت دیگری ظاهر می‌گردند. آنگاه درپایان فیلم که موسیقی مبدل به «بوگی‌دوگی» دیوانه‌واری می‌شود، لکه‌های رنگ ناگهان پرده را فرامی‌گیرند و غوغا می‌کنند.

درهمهٔ‌این‌شیوه‌ها ـ و باید دانست‌که شیوه‌های فراوان دیگری

نیزهست ـ دوربین‌دستگاهی است که فقط ضبط می‌کند. یعنی ازموادی که هنرمند با زحمت زیاد فراهم آورده است عکس برمی‌دارد و با نشان دادن آن عکس، توهم حرکت آن مواد پدید می‌آید. برخی‌نیز راههایی پیدا کرده‌اند تا دوربین را در جریان آفرینش اثر، بیشتر دخالت دهند. مثلاجیمزدیویس Davis هنرمندی‌که به واسطهٔ کارهای پلاستیکی متحرك خود شهرت یافته است، در ابتدا فیلم را فقط برای ضبط کردن ترکیبها (کمپوزسیونها)ی خود به کار می‌برد ، بدین معنی که ستونهای نور رنگین و متحرکی برساخته‌های خود می‌تاباند و از آنها فیلم برمی‌داشت. اما اخیراً، در فیلمهایی چون «در آینه» Through the Looking Glass (۱۹۵۵) و « تمثیلها » Analogies (۱۹۵۵)، وی با تصویرهای کج و معوج اشیاء که بر سطح ورقه‌های موجدار طلا و نقره افتاده‌اند، بازی کرده است. مهمترین اثر او «شدن» Becoming (۱۹۵۶) مطالعه‌ایست دربارهٔ جریان تحول وتطور، که تماماً به وسیلهٔ تصویرهای تجریدی پرداخته شده است. جوردن بلسون Jordan Belson که شاید با استعدادترین سازندهٔ فیلمهای تجریدی وست‌کوست باشد، طریقهٔ تازه‌ای برای ایجاد حرکت در تصویر به وسیلهٔ دوربین پدید آورده است. وی از اشیائی که به سرعت از جلو دوربین می‌گذرند عکسبرداری می‌کند و تصویر آنها که روی پرده دیده می‌شود چنان سریع می‌گذرد که چشم از شناختن آنها ناتوان است؛ ولی از مجموعهٔ آنها ضرب تندی پدید می‌آید که به ضرب موسیقی جاز شباهت دارد. دورسی الکساندر Dorsey Alexander در فیلم « بیسترو » Dime Store (۱۹۴۹) چند قرقرهٔ نخ رنگین و مقداری مهره و چوب خلال دندان را حرکت داده و از آنها عکسهای تك‌تك برداشته آنگاه آهنگ Gaîité Parisienne اثر اوفنباخ را با فیلم همراه کرده است. لئونارد ترگیلوس Tregillus و رالف‌لوس Luce نیز برای ایجاد حرکت در اشکال گلی خود همین شیوهٔ عکسبرداری تك تك را به کار برده‌اند و بدین‌ترتیب فیلم جالب و نیمه تجریدی « پروم » Proem (۱۹۵۰) را از روی‌اثر لوئیس‌کارول Lowis Carroll ساخته‌اند. فرانك استوفاکر نیز با فیلمبرداری از چراغهای نئون در هنگام

شب و همراه‌کردن آن با آهنگ استرینسکی به نام «کنسرتوی آبنوس» Ebony Concerto فیلم «کژمژ» Zigzag (۱۹۵۰) را ساخته است.

از میان این فیلمها، کمتر فیلمی به قصد رساندن پیامی یا حتی پدید آوردن حالی ساخته شده است ـ هرچند تداعی آزادانهٔ تصاویر ممکن است معانی و رمزهایی را به خاطر بیاورند که سازندهٔ فیلم یکسره از آنها بیخبر بوده است. این فیلمها قبل از هر چیز برای حظ بصر ساخته شده‌اند. هنگامی که در این مقصود توفیق یابند ـ چنانکه جیمز دیویس و نورمن مک‌لارن بارها توفیق یافته‌اند ـ لحظه‌های خوشی پدید می‌آورند که توصیف آنها ممکن نیست، همینقدر می‌توان گفت که از هماهنگی ناگهانی خط و شکل و رنگ و صورت، بیننده احساس خرسندی و رضایت می‌کند. و هنگامی که این فیلمها در مقصود خود شکست می‌خورند ـ چنانکه بسیار اتفاق افتاده ـ باز هم تکنیك و تصویرهای این فیلمها سحری دارند که در هیچ نوع فیلم دیگری دیده نمی‌شود.

همچنانکه فیلم تجریدی با تکنیك سروکار دارد، فیلم ذهنی نیز در حقیقت فیلم داستانی هنرمندان پیشرو است. در این فیلمها به وسیلهٔ رمزها و کنایه‌های فرویدی که ابتدا در اواخر دههٔ سوم به وسیلهٔ سوررئالیستها به‌پردهٔ سینما راه یافتند، داستانهایی روایت‌می‌شود. در این فیلمها هر چیزی مجاز است، و استعارات و تصاویر سازندهٔ فیلم که کاملا فردی وشخصی است، ذهن را سرگردان ومنطق را کند می‌سازد. غالباً هدف این فیلمها عبارت است از تکان دادن یا لااقل ناراحت کردن بیننده؛ به وسیلهٔ تصویر یا صداهایی که ناخوشایند یا مطلقاً زشت و پلیدند. حتی در مواردی که سازندهٔ فیلم از نشان‌دادن تصویرهای محرك و مهیج پرهیز کرده باشد، باز هم فیلم او برای کسانی‌که به‌این نوع فیلم عادت ندارند غریب خواهد بود. داستانی‌عادی مانند داستان جنایی یا کمدی یا عشقی را می‌توان با شیوه‌های ساده و عادی روی پرده نشان داد، ولی رؤیا و شور و شهوت ضمیر ناهشیار و اجرای مناسك مذاهب بدوی و تصویر کردن اشعار سوررئالیستی، اینها چیزهایی هستند که به شیوه‌ای نو و رمزها و کنایه‌ها و ضرب

و آهنگ خاص جهان غیرواقع نیازمندند. چون از پرداختن به این قبیل موضوعات در صنعت سینما احتراز می‌شود، این است که این موضوعات برای سینماگران آزمایشی، کشش خاصی دارند. به یك‌معنی می‌توان گفت که نسبت فیلم ذهنی با فیلم عادی، تاحد زیادی به نسبت شعر با نثر شباهت دارد. توفیق آن کاملا وابسته است به حساسیت هنرمند و توانایی او برای انتقال تصورات فردی و شخصی خویش. بدبختانه به همین علت که این نوع فیلم جنبهٔ فردی و شخصی دارد، دغلبازان پرمدعا و شارلاتانهای خام‌طمع به آن روی می‌آورند. این است که به ندرت اتفاق می‌افتدکه خودنمایی در زیر نقاب هنر پنهان شود.

اما این را هم باید افزودکه‌بسیاری از فیلمسازان‌گروه‌پیشروان نو، مردمی جدی وصادق و حقیقتاً با استعداد هستند. چنانکه درمورد زمینه‌های هنری دیگر نیز صادق است، فقط پس از کاوشهای مکرر می‌توان‌گوهر را ازخزف واستعداد را از ادعا بازشناخت. مثلافیلمهای مایادون نه‌تنها به واسطهٔ طرز به کار بردن جسورانه و غیرعادی دوربین تأثیر بصری عمیقی دارند، بلکه این فیلمها یك حالت مکاشفه رؤیایی در بیننده پدید می‌آورندکه‌در حد خود پایداری وانسجام شگفت‌آوری دارد . جیمز بروتون Broughton که یك شاعر و نمایشنامه‌نویس سان‌فرانسیسکویی‌است ؛کمتربه‌حیله‌های‌دوربین‌پرداخته‌وبیشتربه‌محتوی عکسهایی‌که برمی‌دارد توجه دارد ـ مانندآدمهای بزرگی‌که به‌بازیهای کودکانه سرگرمند، با برابر نهادن اشیاء رمزی (سمبولیك)، اختراع حرکات بی‌معنی و در عین حال غم‌انگیزی برای بازیگران و قدرت و غنایی که در همهٔ عکسهای او دیده می‌شود ، وبیننده را به پرده‌های نقاشی ایوان‌آلبرت Ivan Albright می‌اندازد. از طرف دیگر کورتیس هرینگتون Curtis Harrington را می‌توان گفت که ازلحاظ مقدار اشیایی‌که در عکسهای او دیده می‌شود ممسك وخسیس است. آدمهای او در زمینه‌های فراخ و یکنواختی بازی می‌کنند و در چنین زمینه‌ای، هر شیئی که دیده می‌شود ـ مثلا یك میلهٔ بافندگی یا یك لباس سفید روی یك پشتهٔ شنی ـ اهمیت و معنای تازه‌ای پیدا می‌کند. ازطرف دیگر، «زنگهای اتلانتیس» Bells of Atlantis

(۱۹۴۵) اثر یان‌هوگو Ian Hugo با نماهای زیرآبی و طرحهای شبکه مانند خود که با شعر آرام و زنگ مانند آنس‌نین Anais Nin همراه است، به واسطهٔ اشکال پیچیده و گریزان خود، تماشاگر را به وجد می‌آورد.

درهریك ازاین‌موارد، سازندهٔ فیلم منظری کاملا فردی وشخصی از جهان را نشان می‌دهد و آن راازتصویرهای ذهنی وپرمعنی آکنده می‌سازد؛ و در عین حالی که در همهٔ این فیلمها یك مضمون داستانی وجود دارد، هیچیك از آنها به تفسیر و تعبیر صریح صحنه‌های خود نمی‌پردازند. معنی آنها از حال و احساسی که در تماشاگران پدید می‌آورند برمی‌خیزد. این معنی حاصل تداوم داستان نیست، بلکه نتیجهٔ ادامه یك حال و کیفیت در سراسر فیلم است. این گونه فیلمها غالباً تکاندهنده هستند ـ گاهی فقط به علت غرابت، و بیشتر اوقات بدین علت که به منظور تکان دادن تماشاگران ساخته شده‌اند. این فیلمها را نمی‌توان با حالت بی‌تفاوت تماشا کرد، بلکه تقاضای آنها این است که تماشاگران از حیث عاطفی و عقلی در نمایش فیلم شرکت داشته‌باشند. و همین احساس شرکت داشتن و وابسته شدن به فیلم است که برای این گونه فیلمها این همه تماشاگر فراهم‌آورده است ـ وشاید باز همین احساس وابستگی است که‌کسانی را که نمی‌خواهند یا آمادگی ندارند که برای درك این فیلمهای غیرعادی کوشش کنند، ازاین گونه فیلمها رمانده است .

این نکته جالب توجه است‌که همراه نهضت انجمنهای سینمایی در امریکا، در سالهای پس از جنگ دوم، تعداد سینماهای هنری نیز افزایش یافته است. این سینماها که بیشتر به نمایش فیلمهای اروپایی می‌پردازند، در سال ۱۹۴۶ ده دوازده تا بیشتر نبودند. و نصف‌آنها هم در نیویورك گرد آمده بودند. اکنون عدهٔ این سینماها به ۲۵۰ رسیده، و صدها سینمای دیگر نیز حاضرند فیلمهای برجسته‌ای چون «شیطان‌صفتان» و «دروازهٔ دوزخ» را نشان دهند. چیزی که اهمیت این ارقام را دوچندان می‌سازد این است که میزان کلی فروش فیلم‌در امریکا از هفته‌ای ۹۰میلیون به‌هفته‌ای ۳۶میلیون (در ژوئن۱۹۵۶) رسیده است. البته تلویزیون علت عمدهٔ این کاهش است، ولی تنها

علت نیست. بسیاری از مفسرین مطلع از «تماشاگران از دست رفته» سخن می‌گویند، و مراد آنها آن اشخاص بالغ و پخته‌ایست که دیگر به تماشای فیلمهای هولیوود نمی‌روند ـ اشخاصی که دیگر به ستارگان سینماوزیبایی آنها، پایان خوش‌قالبی فیلمها علاقه‌ای‌ندارند. برخی از این تماشاگران، یعنی افراطیون آنها، به انجمنهای سینمایی پیوسته‌اند؛ ولی بیشتر آنها به‌سینماهای هنری روی‌آورده‌اند و برای یافتن‌وسیلهٔ تفریحی که جویای آن هستند، دست به دامن مدیران این سینماها شده‌اند. نام الك‌گینس و آنامانیانی و ویتوریودسیکا وکارول‌رید برای مشتریان سینماهای هنری، همان جاذبه‌ای‌را پیدا کرده است‌که مریلین مونروو سیسیل بی‌دومیل، برای تماشاگران عادی دارند. خود سینماها نیز که عموماً کوچك‌اند ومحیطی خودمانی دارند. با صندلیهای‌راحت و سالنهای انتظار زیبا، که در آنجا قهوه به تماشاگران می‌فروشند، عامل‌دیگری‌درجلب مشتری‌هستند. علاوه براین، مدیران این‌سینماها کشف کرده‌اند که برای همراهی فیلمهای اروپایی به نوع خاصی از فیلمهای کوتاه نیازدارند، فیلمهای کوتاه امریکایی ، فیلمهای ورزشی یا سفری، با کمدیهای الك‌گینس یا فیلمهای نئورئالیست ایتالیایی‌جور درنمی‌آمد. به همین جهت برای‌انتخاب فیلمهای‌کوتاه، میدان دیدخود را قدری گسترش دادند؛ یعنی به توزیع کنندگانی که به دانشگاهها و انجمنهای سینمایی فیلم می‌فرستندروی آوردند. و به زودی دریافتند که‌تماشاگران‌آنها ازفیلمهای مستندجالب دربارهٔ زندگی درسرزمینهای دوردست یا یك حلقه فیلم هنری یا علمی، یا حتی یك اثر تجریدی آزمایشی استقبال می‌کنند .

مقدار زیادی از این‌گونه فیلمهای‌کوتاه که در سینماهای‌هنری نمایش داده می‌شوند، از اروپا می‌آیند، و این خدمتی است که توزیع کنندگانی‌چون‌توماس‌براندون Brandon ولئو درتفیلد Dratfield و روزالیند کوسوف Rosalind Kossoff و هرمان استار Herman Starr که باب وارد کردن این گونه فیلمها را گشودند انجام می‌دهند. زیرا باید دانست‌که واردکردن فیلم اروپایی به‌سادگی وارد کردن یك توپ پارچه یا یك شیشه عطر نیست. فیلم را نمی‌توان در قفسه گذاشت و به انتظار مشتری نشست. یك فیلم مستند خارجی

رابايد پيش ازنمايش دادن در امريكا، براى نمايش آماده كرد. اين كار ممكن است مستلزم گفتار تازه، تيترهاى تازه، و حتى دست‌بردن در پيوند فيلم باشد. حداقل كار اين است كه بايد نوار صداى فيلم از نوبه زبان انگليسى ضبط شود . همهٔ اين كارها خرج دارد. حتى‌در بازارى كه درحوالى ۱۹۵۰ براى فيلمهاى كوتاه فرهنگى وجودداشت داشت . دست زدن به چنين كارى از طرف يك توزيع كنندهٔ خرده‌پا محتاج به بينش و دليرى بود. خوشبختانه، هنگامى كه تماشاگران از وجود اين گونه فيلمها آگاه شدند، فوراً و مشتاقانه استقبال كردند.

يكى‌ديگرازموجبات پشتيبانى، تشكيل « كانون‌مشاورهٔفيلم » Film Advisory Center در ۱۹۵۰ به دست پرى ميلر Perry Miller بود. خانم ميلر، هنگامى‌كه در اروپا مشغول تهيهٔ گزارشى‌دربارهٔ فيلمى براى سازمان ملل بود، با مقدارزيادى فيلم‌كوتاه برجسته كه در اروپا وجود داشت آشناشد . «كانون مشاوره» براى تشويق واردكنندگان اين فيلمها، و همچنين تهيهٔ نظاير آنها در امريكا تشكيل شد. اين كانون كه رياست آن بر عهدهٔ رابرت فلاهرتى بود: توانست شخصيتهاى برجستهٔ سينمايى و هنرى و روزنامه‌نگاران و معلمان و موزه‌داران را به صورت گروهى درآوردكه ـ به وسيلهٔ حرف و روزنامه و نمايش فيلم ـ به ايجاد علاقه و آگاهى مردم نسبت به اين گونه فيلم كمك كند. اين كانون، مشاوران كارشناس در اختيارتوزيع‌كنندگان مى‌گذاشت تا در آماده كردن اين فيلمها براى بازار امريكا كمك كنند؛ فيلمها را براى مديران سينماها و فرستنده‌هاى تلويزيون نمايش مى‌داد؛ درتنظيم دوره‌هايى درمدارس وموزه‌هاشركت مى‌كرد؛ براى تشكيل فستيوالهاى فيلم يارى‌مى‌داد. يكى ازمؤثرترين كارهاى اين كانون ، عبارت از شركت آن در نخستين فستيوال فيلمهاى هنرى امريكا بود كه در تعطيلى « روزكار » در تابستان گرم ۱۹۵۱ برگزار شد. گردانندگان اين فستيوال اميدوار بودند كه شايد ۶۰۰ نفرى تماشاگر داشته باشند وگنجايش‌سينماى تابستانى‌آنها نيزبيش ازين بود، اما بيش از دوبرابر اين رقم تماشاگربه‌ديدن‌برنامهٔ آنها آمدندكه درميان‌آنها توزيع‌كنندگان، نمايش‌دهندگان‌هنرمندان، معلمان ، و ناقدان نقاشى و فيلم نيز وجود داشتند. تجربهٔ آن روز

باعث شد که تهیه و توزیع و استفاده از فیلم هنری تا چند سال بعد درامریکاافزایش یابد.

رابرت فلاهرتی می‌گفت « یك فیلم‌خوب به فیلم خوب دیگر کمك می‌کند.» واین گفته درهیچ جا بیش اززمینهٔ فیلم هنری مصداق نداشته است. توفیق یك فیلم باعث می‌شود که فیلم بعدی آسانتر توزیع شود. ساخته شدن دوفیلم موفق، ناچاربه تهیهٔ فیلم سوم منجر می‌شود، وهکذا . نمایش فلاهرتی از فیلم «تیتان» The Titan (۱۹۵۰)، که فیلمی‌بود دربارهٔ زندگی‌میکل‌آنژ، شاهد این مدعی‌است. درسالهای پس ازجنگ، فیلمهـای اروپایی‌دربارهٔ آثارهنری دربازار امریکاافزایش یافته بود؛ ولیکن دایرهٔ توزیع آنها محدود ومقدار تأثیر آنها اندك بود. یکی‌ازفیلمهای فراموش شده همین «تیتان» بود که در(۱۹۴۰)به‌دست کورت اورتل Curt Oertel درایتالیا ساخته شده بود. ده سال‌بعد، هنگامی‌که فلاهرتی‌این فیلم رابه‌زبان‌انگلیسی‌دوبله کرد وبه‌بازار آورد، ناقدان آنرا تحسین کردند واین امرباعث شد که توجه مردم به فیلم هنری به‌طورکلی‌جلب شود.

چیزی که فوراً آشکارشد، تنوعی بود که در این زمینه وجود داشت-یعنی‌راههای مختلفی که می‌توان ازآن راهها آثارهنری رابرپردهٔ سینما نمایش داد. مثلا درفیلم «تیتان» زندگی‌میکل‌آنژ به‌وسیلهٔ آثار اونشان داده می‌شد. بازیگری درکارنبود؛ فقط دوربین بود که درقصرها وحیاطها ودشتهایی‌که میکل‌آنژ زمانی‌درآنها زیسته بود، حرکت می‌کرد و برای برداشتن نماهای زیبا از مجسمه‌ها و نقاشیهای دیـواری میکل‌آنژ می‌ایستاد . شیوهٔ دیگرکه « وان گوگ » Van Gogh (۱۹۴۹) و «گوگن» Gauguin (۱۹۵۰) نمونه‌هایی از آن بود، شکل‌جالبی ازبیوگرافی سینمایی پدیدآورد که عبارت بود ازنشان دادن تابلوهای نقاش همراه گفتاری که ازیادداشتها ونامه‌های اوپرداخته شده بود. درفیلمهای دیگری چون «۱۸۴۸» 1848 (۱۹۴۹) «تصویر-های قرون وسطی» Images Médiévales (۱۹۵۰) و«بالزاك» (۱۹۵۱) آثار هنری معاصرمواد خام فیلم بود وبه‌وسیلهٔ آنها سینماگر تعبیرخودرا ازلحظه‌ای ازتاریخ، یاشیوهٔ زندگی‌یك‌دوره، یا زندگی یك نویسندهٔ بزرگ بیان می‌کرد. برخی‌ازسازندگان فیلمهای هنری‌دوربین

را به خانهٔ نقاشان مشهور بردند، ونتیجه فیلمهایی بود چون «میول» Maillol (۱۹۴۴)، «ماتیس» Matisse (۱۹۴۶) ، «دیداری از پیکاسو» A Visit to Picasso (۱۹۵۰) و فیلم اخیر وتمام مدت کلوزو به‌نام «رازپیکاسو» Le Mystère Picasso (۱۹۵۶). دراین فیلمها، کارگردان تصویری‌ازهنرمند زنده ارائه می‌کند وگوشه‌ای از سبك کار والهام وغرض و- شاید بیش ازهرچیز- شخصیت اورانشان می‌دهد. کسان دیگری نیزبا زبردستی‌شگفت‌آور آثار استادانی را که مدتهای مدید ازمرگ آنها می‌گذرد نشان می‌دهند . دوجوان‌ایتالیایی، یعنی‌لوچیانو امر Luciano Emmer وانریکو گراس- Enrico Grasدرزمان جنگ این شیوه را پدیدآوردند، بدین ترتیب‌که دوربین خودراروی‌تابلوهای نقاشی،حرکت‌می‌دادند.«بهشت‌زمینی»-Earthly Paradise (در حدود ۱۹۴۲) از روی تابلو بوش Bosch ، و « داستان فرزند آدم » The Drama of the Son of Man (درحدود ۱۹۴۲) ازروی نقاشی‌دیواری اثرجیوتو Giotto به همین ترتیب ساخته شد. این فیلمها با حساسیت صادقانه‌ای نسبت به اسلوب و کیفیت حال تابلوهای نقاشی، وبا حداقل گفتار، احساس وحشت و رستگاری مستتر درآن تابلوها را باز می‌نمودند. درفیلم «شیطان در نقاشی» The Demon in Art (۱۹۵۰) ، دکتر انریکوکاستلی Enrico Castelli از نویسندگان تاریخ هنر ، همین شیوه را در مورد نقاشیهای بوش وبروگل Brueghel و گرون والد - Grün ewald ودیگران‌به‌کاربرد تانبرد میان انسان واهریمن را که موضوع غالب نقاشیهای اواخرقرون وسطی‌است، نشان دهد. پول‌هزرت - Paul Haesaerts ، منتقد بلژیکی، در فیلمهای « روبن » Rubens (۱۹۴۸) و « ازرنوار تا پیکاسو» From Renoir to Picasso (۱۹۵۰)، با جسارت تمام از همهٔ امکانات فیلمبرداری - تصویرهای متحرك قلمی، تقسیم پرده، پوشاندن قسمتی ازچشم دوربین - استفاده کرده است تا اسلوب‌کار روبن و جریانات مهمی‌را که منجربه نقاشی نو فرانسه شد، تجزیه وتحلیل کند. بابزرگ کردن قسمتهایی از تابلو، ومقابل‌هم‌گذاشتن دوتابلو برای‌مقایسه؛ به‌کاربردن خطوط‌متحرك برای مشخص کردن ساختمان تابلو وحرکات کمپوزیسیون، وهمچنین باگفتار

ساده ودر عین حال پخته، هزرت انتقاد نقاشی‌را یك قدم پیش برد ودر سطح بالاتری قرارداد و زندگی وحرکتی بدان بخشید که نشان دادن آن فقط از فیلم سینما ساخته است.

این فیلمها که هم ازحیث شکل‌وهم ازحیث روح تازگی‌داشتند، خصوصاً برای گروه پیشرفته وبافرهنگی ازاروپاییان،ساخته می‌شدند. در امریکا نیزتماشاگران سینماهای هنری، این فیلمها را پسندیدند و به‌گرمی پذیرفتند.وتوفیق آنها ، چنانکه فلاهرتی پیش بینی‌کرده بود، باعث تهیه شدن فیلمهای دیگری از همین قبیل شد ـ این‌بار به دست سینماگران امریکایی. و این بار نیز باز شکلهای گوناگونی‌پدید آمد. برخی مانند فیلم محبت آمیزجیمز وانگ هو Wong Howe دربارهٔ نقاش چینی « دونگ کینگ من » Dong Kingman (۱۹۵۴) مصاحبه‌های ساده و بی‌ادعایی بودند با یك نقاش؛ برخی دیگر ، مانند « جکسن پولاك » Jackson Pollock (۱۹۵۱) و« آثار کالدر » Works of Calder (۹۱۵۱) بیشتر به‌تفسیر وتوضیح نحوهٔ کار و قصد وغرض‌نقاش‌می‌پرداختند.مثلاپولاك درحالی‌که تابلوسفیدی‌را روی چهارپایه‌قرارمی‌دهد وبه‌شیوهٔ خاص‌خود رنگ روی‌آن می‌مالد، دربارهٔ نقاشی‌خود سخن می‌گوید وسخنان اوگفتار فیلم است . یك‌جا اعتراف می‌کندکه «تماس» او با تابلو «قطع» شده‌است،وآن‌تابلو را رهامی‌کندو تابلو دیگری را دردست می‌گیرد. در فیلم کالدر، درلحظهٔ سینمایی‌زیبایی، علفها وبرگهاوموجها درآفتاب تابستانی‌محو می‌شوندوهنگامی‌که‌تصویر دوباره پدیدار می‌گردد، ساخته‌های کالدررا درکارگاه او می‌بینیم. بدین ترتیب سازندهٔ فیلم بی‌آنکه کلمه‌ای برزبان آورده باشد ، منبع الهام هنرمند را با وضوح تمام به ما نشان می‌دهد. فیلمهای «دگا» Degas (۱۹۵۰) و « بوش » Bosch (۱۹۵۱) اثر ژان لنوئر ـ Jean Lenauer وسلسله فیلمهایی‌که به وسیلهٔ «موزهٔ نقاشی دترویت» تهیه شد، درحقیقت تماشاگر را به‌دیدن یك موزهٔ تابلوهای نقاشی می‌برند. این قبیل فیلمها دوستداران هنرنقاشی را، هرجا کـه باشند، به موزهٔ نقاشی نزدیك می‌کنند. درست است که تماشـاگر عین تابلو را به‌چشم نمی‌بیند ، اما در عوض توانایی دوربین برای بزرگ کردن قسمتهای مختلف‌تابلو، تکیه کردن برنکات مهم، وبازنمودن جزئیات، چیزهایی

به تماشاگر نشان می‌دهد کـه ممکن است هنگـام تماشای عین تابلو به‌نظر نیاید. فیلمهای دیگری مانند «لینکلن در گتیسبرگ سخن می‌گوید» Lincoln Speaks at Gettysburg (۱۹۵۰) و «ماتیو بریدی» Mathew Brady (۱۹۵۴) به تقلید از فیلمهای فرانسوی «۱۸۴۸» و «بالزاك» ساخته شده‌اند، یعنی‌برای بیـان وقایع گذشته، وقایع متعلق به پیش ازاختراع سینما، ازمجسمه‌ها و تابلوها و سایر آثار هنری موجود استفاده می‌کنند.

غالب فیلمهای هنری امریکایی نیز مانند فیلمهـای آزمایشی به‌طور مستقل‌باسرمایهٔ محدود وکار فردی ساخته شده‌اند. همهٔ آنها ابتدا روی نوار۱۶ میلی‌متری برداشته شده‌اند، گواینکه عده‌ای از آنها را بعدها روی نوار۳۵ میلی‌متری نیزچاپ کرده‌اند. در۱۹۵۲، به‌سبب استقبال وسیع وپرشور تماشاگـران از فیلمهای هنری، شرکت فوکس قرن بیستم هفت فیلم‌هنری کوتاه برای توزیع در سینماهای عادی تهیه کرد. این فیلمها که نیم‌میلیون دلارخرج تهیهٔ آنها شد،بوتی‌چلی-Botticelli و ورمر Vermeer و دگا ورنـوار و رافائـل را نیز در برداشتند، وهمه در گالریهای بزرگ اروپا فیلمبرداری شدند . برای اینکه‌این فیلمها را «مردم پسند» ساخته باشند، داستانکهایی نیزچاشنی آنها کرده بودند ـ مثلا یك سرباز امریکایی برای تماشای تابلویی از بوتی‌چلی‌که درجنگ الهام‌بخش اوبوده است به‌موزهٔ لوور بازمی‌گردد؛ یایك تابلو فروش پیر از دیدن رقاصه جوانی‌که می‌خواهد عروسی کند به یاد دگا می‌افتد؛ واز این قبیل. و این قبیل مقدمه‌های خنك، این فیلمها را درنظر تماشاگران سینماهای هنری تباه کرد، هرچند رنگ وعکاسی آنها ازآنچه تاآن زمان دیده شده بود بسی بهتربود. وعجیب آنکه عوام‌الناس هم این فیلمهارا به عنوان آنکه برای«خواص» ساخته شده‌اند، نپذیرفتند.

اما نکتهٔ مهم دراینجا این نیست که‌کارخانهٔ فوکس باساختن‌فیلم هنری زیان دید؛ بلکه مهم این است که این کارخانه اصولا به ساختن فیلم هنری دست زد. سالها است کـه هولیوود سرگرم ساختن فیلمهای کوتاه سفری وورزشی وموزیکال است، واین فیلمها چنان یکنواخت و شبیه به‌یکدیگرند که انسان تعجب می‌کند که سازندگان آنهـا پس از

ساختن یك فیلم چرا زحمت ساختن فیلم بعدی را برخود هموار می‌کنند. اما درمیان این فیلمها، استودیوها گاهی‌هم فیلمهای کوتاهی که دارای ارزش و اعتبار فوق‌العاده است، بیرون می‌دهند. برخی از این فیلمهارا ازخارج‌وارد می‌کنند ـ مانند فیلمهای زیر آبی ژاك‌ایو کوستو Jacques - Yves Cousteau که‌جهان نورانی ماهیها وکشتیهای غرق شده را به طرزی شاعرانه ضبط می‌کند. فیلمهای دیگری چون « نبرد گتیسبرگ » The Battle of Gettysburg (۱۹۵۶) ساخت‌کارخانهٔ متروگلدین مایر، وسلسلهٔ «ماجراهای حقیقی»ـ True Lfie Adventure اثر والت دیسنی، به بالا بردن سطح فیلمهای کوتاه امریکایی کمك می‌کنند. همین گفته را درزمینهٔ فیلمهای قلمی در مورد یو. پی.ا.U.P.A. می‌توان تکرار کرد. سازنده « جرالد مك بوینگ بوینگ » Gerald Mc Boing Boing و « آقای مگو» Mr. Magoo به واسطهٔ این شعارانقلابی که تماشاگران سینما مقداری فهم وشعورهم دارند، طرفداران فراوانی‌برای‌خود به‌دست‌آورده است. از ۱۹۵۰ به‌بعد، فیلم کوتاه، چه ازحیث تعداد و چه ازحیث تنوع وچه ازحیث کیفیت پیشرفت کرده است؛ والبته آثارفیلمسازانی منفرد که مستقل از استودیوها و توزیع کنندگان از فرصتی استفاده کرده و به‌ساختن فیلم پرداخته اند، در این پیشرفت سهم مهمی دارد.

مهر استودیو

آن نوع فردیتی که اخیراً درفیلمهای کوتاه به چشم می‌خورد، درظرف پنج سال گذشته، رفته رفته به فیلمهای داستانی استودیوها نیز سرایت کرده‌است. اهمیت این دگرگونی‌کم نیست؛ همیشه از فیلمهای امریکایی این را خرده گرفته‌اند که این فیلمها یکدست ویکنواختند وآن سبك وشخصیتی‌که در آثارخوب‌اروپایی‌دیده می‌شود،درآنها نیست. تقریباً هرسینمادوستی می‌تواند پس‌ازچند لحظه نگاه کردن‌به‌یك فیلم، بدون دیدن تیتروعلامت تجارتی‌آن، حدس بزند که آن فیلم را کدام کارخانه‌ساخته‌است. ازطرف‌دیگر، صرفنظراز آثارچندکارگردان‌برجسته، جنبه‌های شاخص وفردی درفیلمهابه‌ندرت دیده می‌شوند. آنچه فیلمهای

امریکایی‌را مشخص می‌سازد ، اثر انگشت کارگردان نیست، بلکه مهر استودیواست. مثلا چند سال‌پیش فوکس قرن بیستم فیلم«تمام ستاره»ای ساخت به‌نام « داستانهای او هنری »O. Henry's Full House (۱۹۵۲) که ازپنج داستان تشکیل می‌شد وهرکدام را یك‌کارگردان درجه اول ساخته بود؛ معهذا هنگامی‌که فیلم به‌نمایش گذاشته شد،هیچ تفاوتی‌ازحیث سبك‌کار در قسمتهای مختلف آن دیده نمی‌شد . کاملا ممکن بود که همهٔ فیلم به‌دست یك کارگردان ساخته شده باشد ، ودر حقیقت هم‌چنین بود؛ و آن کارگردان فوکس قرن بیستم نام داشت . کیفیت عکاسی‌وصدای فیلم، دکورها، پیوند سریع وزندهٔ آن، همه بی‌گفتگو مهر کارخانهٔ فوکس را برخود داشتند.

هرکدام ازاستودیوهای بزرگ سبکی خاص‌خود دارند که از انتخاب ستارگان وداستان و ساختمان مادی فیلم و جنبه‌های فنی آن آشکارمی‌شود. شخصیت این استودیوها در دههٔ سوم ایجاد شد، یعنی هنگامی‌که سینمای امریکا به‌صورت یك صنعت مهم درمی‌آمد بیشتراز آن، هنگامی‌که تهیه فیلم امری ساده وفردی‌بود، مردانی‌مانندگریفیث یا چاپلین یا دومیل آزاد بودند که فیلمهای خودرا به هرصورت که می‌خواهند بسازند ، به شرط آنکه‌کار آنها صرف داشته باشد . غالباً کارگردان و تهیه کننده یك تن بود ، یعنی این یك تن نه تنها فیلم را می‌ساخت، بلکه سرمایهٔ آن را نیز تهیه می‌کرد وترتیب فروش و توزیع آن‌را می‌داد. به‌هرحال، تهیه کننده همواره جزو گروهی بود که نقشهٔ ساختن فیلمی را می‌کشیدند و آن‌را می‌ساختند. غالباً تهیه کننده خود تازه از صف کارگردانها درآمده بود ومستقیماً از مسائل ساختن فیلم خبرداشت .

اما همچنانکه کارساختن فیلم طولانی‌تر وپیچیده‌تر وپرخرج‌تر شد، مسائل اداری‌آن نیز سنگین شد. لازم شدکه استودیوها دامنهٔ کار خودرا توسعه دهند وتهیه‌کنندگان بیشتر به‌مسائل مربوط به‌توزیع و نمایش بپردازند وکمتردرجریان ساختمان فیلم دخالت کنند. فاصلهٔ میان استودیو و«دفتر» رفته‌رفته زیاد شد. ودراوایل دههٔ چهارم، که ناگهان سینما به‌صورت یك صنعت چند میلیون دلاری درآمد، میان ستعدادهای‌هنری‌وکسانی‌که امورمالی‌واداری‌استودیوهارا می‌گرداندند،

فاصله افتاد . چیزی نگذشت که استودیو به عنوان « کارخانه » وفیلم به‌عنوان « محصول » معروف شد . سینما مبدل به‌صنعت بزرگ شده بود وچون یکدستی محصول و نظارت برتولید آن لازمهٔ صنعت است، در استودیوها شیوه‌هایی باب شد که محاسبهٔ دقیق مخارج و پیش‌بینی کمابیش دقیق درآمد را ممکن می‌ساخت. کارگردانها به‌زودی‌توانستند درسلسلهٔ مراتبی که از دستیار تهیه کننده و همکار تهیه کننده ومعاون مسئول کارخانه شروع می‌شد وبه‌هیئت مدیره و ادارهٔ مرکزی، که غالباً درنیویورك بود، ختم‌می‌گردید ، موقع‌خود را درك کنند .

تاهمین اواخر نقشهٔ تهیهٔ فیلم به‌دست همین مقامات و درهمین هیئتها کشیده می‌شد . تصمیمهای نهایی ـ انتخاب ستارگـان. تصویب سناریو، تأمین بودجه ـ همه در«دفتر» گرفته می‌شد. دراین تصمیمها، فوت وفن‌کاسبی واندیشه و ذوق صاحبان و گـردانندگان صنعت سینما منعکس بود وآثار این اندیشه وذوق درهمهٔ فیلمهایی کـه ساخته می ـ شد باقی می‌ماند.گذشته ازاین، سبك‌هراستودیویی،ازطریق‌سازمان‌شعبهٔ فیلمبرداری شعبهٔ صحنه‌سازی، شعبهٔ موسیقی، شعبهٔ صدا،ولابراتوارآن استودیودرفیلمها انعکاس می‌یافت. تهیه‌کنندگان وگردانندگان می‌آیند ومی‌روند، ولی اداره‌کنندگان‌این‌شعبه‌هاهمیشه‌سرجای خودهستند. این شعبه‌هادرطول‌زمان هریك‌سبك وشیوهٔ‌خاصی درکارخودپدیدآورده‌اند . شاید برای ساختن هرفیلمی به‌مناسبت موضوع در این شیوه تغییرات جزئی بدهند ؛ ولی اصل همیشه یکی است وهمین اصـل تغییر ناپذیر است که قیافهٔ فیلم را تعیین می‌کند . جلای فیلمهای متروگلدین‌مایر، زرق وبرق فیلمهای پـارامونت، روشنی درخشان فیلمهـای فوکس ، و حرکت سنگین فیلمهای وارنـر، همیشه محسوس است. همـین نظم و ترتیب وتقسیم‌کاردرکارخانهٔ فیلمبرداری، مهراستودیو را به‌وجودآورد؛ وتا اوایل دههٔ ششم، کمترکارگردانی قدرت وشخصیت‌کافی داشت‌که‌خود را از قید مهر استودیو رها کند. برای بسیاری ازکارگـردانها دو راه وجود داشت، یا آنکه ذوق‌خودرا بایکی از هشت استودیـوی عمـدهٔ هولیوود مطابق سازند، یا ازصنعت سینما یکسره کناره‌گیری‌کنند.

ولی امروز راه دیگری نیرباز شده است که بسیاری ازهنر ـ مندان هولیوودآن را انتخاب می‌کنند؛ وآن شرکت «هنرمندان‌متحد»

است. این شرکت که کارش منحصر به‌توزیع فیلم است، باهرگونه فیلمی کارمی‌کند- کوچك وبزرگ، امریکایی وانگلیسی، خوب وبد ومتوسط. این شرکت بر خلاف شرکتهای دیگر ، ازخود استودیوی فیلمبرداری ندارد، بلکه فقط دارای وسائل تبلیغ و ترویج است که ازآنها برای فروش فیلمهایی که به‌طور مستقل تهیه شده وشرکت توزیع آنها رابر- عهده گرفته، استفاده می‌کند. درحقیقت این شرکت اکنون نیزهمان کاری راانجام می‌دهد که درسال ۱۹۱۹ به‌منظور انجام دادن آن‌تأسیس شد. درآن هنگام، فیلمسازان بزرگ روز یعنی گریفیث وچاپلین و فربنکس وماری پیکفورد- شرکت هنرمندان متحد را تشکیل دادندتا فیلمهای خودآنها را توزیع کند. این اشخاص می‌خواستند در ساختن فیلم استقلال کامل داشته باشند و هر فیلمی را به هرصورتی که بخواهند تهیه‌کنند؛ ودریافتند که برای این کار باید از استودیوهای بزرگ جدا شوند. آرمان آنها ساختن فیلمهای باارزش بود. در دهۀ سوم، تهیه‌کنندگان مستقل برجسته‌ای مانند ساموئل گلدوین وجوزف- شنك Schenck وسپس دیویدسلزنیك Selznick والکساندکورد واستانلی‌کریمر Kramer نیز به‌آنها پیوستند. اما این شرکت می - بایست درسهای سختی در زمینۀ اقتصاد بیاموزد، زیرا که فیلمهای با- ارزش تهیه‌کنندگان مستقل برای‌تأمین مخارج دستگاه‌توزیع هنرمندان متحد کافی نبود. دراواخردهۀ پنجم وضع این شرکت وخیم بود.

در۱۹۵۱ دوحقوقدان جوان، یعنی‌آرتورکریم Krimورابرت بنجامین سازمان این شرکت را دگرگون ساختند؛ بدین ترتیب که سیاست جدیدی درپیش گرفتندکه مبتنی بود برقبول هرفیلمی که به دستشان می‌رسید، چه کم خرج وچه‌پرخرج، تا ازاین راه‌حجم‌کارشرکت افزایش یابد. وبه‌زودی دریافتند که کیفیت فیلم بستگی به هزینۀ آن ندارد؛ دریافتند که یك فیلم کم‌خرج ممکن است معدن طلاباشدوحال آنکه احتمال‌دارد یك فیلم چندمیلیون دلاری «تمام‌ستاره» روی‌دست صاحبش بماند وبادکند. کریم وبنجامین نسبت به‌فیلمهای کوچکی‌که به‌دست‌آنها می‌افتاد بااحتیاط تمام رفتار کردند و از فیلمهای بزرگی چون « ملکۀ افریقائی » The African Queen (۱۹۵۱) و (مولن‌روژ) Moulin Rouge (۱۹۵۲) هرچه توانستند فایده

بردند، تاآنکه توانستند زنگ کساد را ازروی شرکت هنرمندان‌متحد بزدایند. امروز شرکت هنرمندان‌متحد، فیلمهایی با هزینه متوسط‌تهیه می‌کند ومحصولات آن از لحاظ کیفیت، غالباًتوفیق بسیار به‌دست‌می‌آورد. سازمانهای مستقل زیر علم «هنرمندان متحد» گرد می‌آیند و به ساختن فیلمهای بی ادعایی چون « مارتی » Marty (۱۹۵۵) ویا فیلمهای بزرگی چون « غرور وشهوت » (۱۹۵۷) یا فیلمهای رومانتیکی چون «تابستان » Summertime (۱۹۵۵) یا فیلمهای جدیی چون «حمله» Attack(۱۹۵۶) می‌پردازند، دربرخی‌موارد، «هنرمندان متحد» به‌تهیه کنندگان وام داده است تا بتوانند فیلمهای خودراتمام‌کنند. نتیجهٔاین کار،فیلمهایی‌است که با«مهراستودیو»تفاوت بسیاردارد.هریك ازفیلم‌های «هنرمند ن‌متحد» دارای‌شخصیت خاص و سبك جداگانه ایست که ازذوق گروه تهیه کننده سرچشمه‌می‌گیرد، نه ازعادتها وشیوه‌ها وفورمولهایی که براثرگذشت زمان در استودیو های بزرگ پدید آمده است.

توفیق این‌گونه فیلمهای «هنرمندان متحد» امروز درصنعت سینمای امریکا تأثیر عمیقی دارد. صنعت سینما درحال دگرگونی‌است. نه‌تنها دگرگونی ظاهری‌که به‌واسطه پرده‌های پهن وصدای استروفونیك پدیدآمده، بلکه یك‌دگرگونی اساسی در اقتصاد سینما درحال تکوین است . تمدید قانون ضدتراست که در ۱۹۴۵ به‌اجراء گذاشته شد ، سرانجام تهیهٔ فیلم را از نمایش فیلم تفکیك کرد و استودیو ها را از سلسلهٔ سینماهای وابسته بدانها جدا ساخت. نتیجه این است که فیلم‌پس ازآنکه از کارخانه درآمد، به‌طور خود کار به‌سینما فرستاده نمی‌شود ؛ بلکه کارخانه‌باید فیلم‌خودرابراساس ارزشی که دارد به‌سینماهابفروشد. تلویزیون نیزکه اکنون هرشب ساعتها سرگرمی مجانی درخانه‌هافراهم می‌کند، بازارفیلمهای درجهٔ دوم را که سابق به‌شیوهٔ ماشینی و قالبی ساخته می‌شد و سود فراوان داشت، از میان می‌برد. از طرف دیگر، مالیات سنگینی که پس ازجنگ بر مزدهای کلان بسته شد ، باعث شده است که ستارگان و کارگردانهای درجهٔ اول از مزد استودیو ، هر چند کلان باشد ، صرف نظر کنند و خود به طور مستقل

دست به‌تهیه فیلم بـزنند . عـامل بزرگتری که بسیاری از هنرمندان را به‌طرف‌این‌گروههای مستقل،می‌کشاند، آزادی هنری بی‌سابقه‌ایست که‌کارکردن باگروههای مستقل برای‌آنها دربردارد. وبانکهاواستودیو باکمال مسرت‌حاضرند به‌هنرمندان آزموده‌ای چون هیچکاك وهیوستون وکازان. یاگروههایی چـون‌ـ لانکاستـر ، سیتون پلبرگ Seaton - Perlberg وامهای‌کم قید وشرط بدهند. اکنون استودیوهای‌بزرگ به‌پیروی از «هنرمندان متحد» گروههای مستقل را یـاری مـی‌دهند ـ نه تنها با وام، بلکه‌باوسایل تهیه وتوزیع (البته دربرابر درصد قابل ملاحظه‌ای از فروش فیلم). از۱۹۵۵ همهٔ استودیوها فیلمهای‌مستقلی نیزجزومحصولات خـود در آورده‌اند. شایـد مهمترین نشانهٔ تحول، استعفای داریل ف. زانوك Darryl F. Zanuck ازکارخانهٔ فوکس قرن‌بیستم باشد. بیش‌ازبیست سال بود که زانوك برمحصولات‌استودیوی فوکس‌ـ که سالی۳۰تا۵۰ فیلم بود‌ـ نظارت‌می‌کرد؛ ولی درسال۱۹۵۶ وی استودیوی مستقلی درکارخانهٔ فوکس برای‌خود تشکیل داد، بدین قصد که سالی دویا سه فیلم تهیه کند، ودر انتخاب وتهیهٔ آنهـا شخصاً دخـالت داشته باشد. سالهاپیش، ساموئل گلدوین گفته بود،«من‌برای ارضای‌خاطرخودم فیلم می‌سازم.» گلدوین‌که کهنه‌کارترین وموفق‌ترین تهیه‌کنندهٔ مستقل هولیوود است ، اکنون می‌بیند که گفتهٔ اوشعارنسل جدید سینماگران هولیوود شده است .

درنتیجهٔ همهٔ این عوامل، فیلمهای امریکایی قیافهٔ تازه‌ای پیدا کرده‌اند ـ قیافه‌ای که عـلامت مشخص‌آن مهر استودیو نیست، بلـکه امضای کسانی است که این فیلمها را می‌سازند. همین نظام جدید است که ساخته شدن فیلمهایی‌چون «برلب‌آب» On the Waterfront (۱۹۵۴) و «عروسك» Baby Doll (۱۹۵۶) اثـر الیاکازان، و «مارتی» (۱۹۵۵) ساختهٔ شرکت «هشت ـ لانکاستر» و«موبی‌دیك» Moby Dick (۱۹۵۶) اثر جان هیوستون را ممکن ساخته است. همین نظام جدید باعث شده است‌که موضوعاتی‌که سابق برآن حق ورود برپردهٔ سینما را نداشتند،درسینما مورد بحث قرارگـیرند، ونمونهٔ این موضوعات«مردبازوطلایی» The Man with the Golden Arm (۱۹۵۵)فیلم دردآلودی است‌که‌اوتوپریمینگر Otto Preminger

دربارهٔ مواد مخدره ساخته است، یافیلم ضد جنگ «حمله» (۱۹۵۶) اثر رابرت آلدریـج Aldrich، یا فیلم جسورانـهٔ «مرکـز توفان» Storm Center اثر دانیل تاراداش Taradash که دربارهٔ تعقیب کمونیستها در امریکا است. البتـه منظور از این مطالب این نیست کـه عصر طلایی سینمای امریکا فرارسیده است. در «دفتر» کارخانه‌ها، که از استودیوهای فیلمبرداری فاصلهٔ زیاد دارند، هنوز مردانی نشسته‌اندکـه تصمیم می‌گیرند کارخانهٔ آنها چه فیلمی باید بسازد یا توزیع کند؛ واین مردان که از روی سناریو و عدهٔ ستارگـان فیلمها قضاوت می‌کنـند ، می‌توانند حتی پیش از آنکه یك وجب فیلم در دوربین چرخیده باشد، جلوکار را بگیرند. ستارگـان درجـهٔ اول نیز این روزهـا حکمشان رواست. بیست‌تایی ستارهٔ زن ومرد هستند ـ آدمهایی چون کـراسبی وگیبل وکوپر ـ که نزد سرمایه‌گذاران سینما به عنوان معدن طلا شناخته می‌شوند اینهـا درهـر فیلمی شرکت‌کنند، ازآن فیلم پول درمی‌آید. برای شرکت دادن آنهـا درفیلم، تهیـه‌کننده نه تنها باید درصد قابل ملاحظه‌ای از درآمد فیلم خود را بدانهـا بدهد، بلـکه ناچـار می‌شود تغییراتی درسناریوی‌خود بدهد تا با آن شخصیت سینمایی‌که ستاره در طی سالها برای خود ایجادکرده وبدان سخت دلبسته‌است، جوردرآید. علاوه برهمهٔ اینها، مسئلهٔ پرده‌هـای پهن نـیز هنوز حل نشده است. این نکته واضح است‌که هرچه پرده پهن‌تر شود، هزینهٔ تهیهٔ فیلم نیز بیشتر می‌شود. امروز بیشترفیلمهای مستقل‌برای پردهٔ‌عادی وبه‌صورت سیاه و سفید تهیه می‌شوند . اما اگر در ظرف چند سال آینده پردهٔ پهن و رنگ به صورت اصل درآید، آیا تهیه‌کنندگان مستقل خواهند توانست سرمایه‌های هنگفتی را که برای ساختن فیلمهای رنگی و پهن لازم است تأمین‌کنند؟ وآیا پـردهٔ پهن نیز انواع فیـلم خـاص خود ـ فیلمهای‌موزیکال بزرگ، وسترن‌های بزرگ، و«شاهکارهای باعظمت»ـ را به تهیه‌کنندگان مستقل تحمیل خواهدکرد؟

اینها سؤالاتی است‌که فقط در آینده می‌توان بدانها پاسخ داد . درحال حاضر، چیزی کـه باعث دلگرمی است ایـن است‌کـه هولیوود سرگرم تلاش با آن نوع بیان شخصی است‌که درفیلم‌هـای اروپایی دیده

وتحسین کرده‌ایم. سرانجام به نظر می‌رسدکـه سینمای امریکا در حال بازگشت به‌آن فردیت و استقلالی است‌که از مشخصات روزگار جوانی سینما بود.

۷

رقابت تلویزیون

در اواخر دهۀ چهارم، ابـرسیاه‌کوچکی افق هولیوود را تـیره ساخت ـ تلویزیون! درآن هنگام سازمانهای «ان.بی.سی.» NBC و «سی. بی.اس.» CBS که بزرگترین مراکـز رادیویی امریـکا بودند، علاقۀ پدرانه‌ای به اختراع جدید، یعنی تلویزیون پیدا کرده بودند و روزی چند ساعت برنامۀ آزمایشی پخش می‌کردند که به وسیلۀ چند صد دستگاه‌گیرنده که در امریکا پراکنده شده بود.گرفته می‌شد. اما جنگ دوم جهانی کـه بازار سینما را رونق بخشید، پیشرفت تلویـزیون را متوقف ساخت. هنگامی‌که مشکلات زمان جنگ تولیـد دستگاههـای گیرنده را موقوف ساخت، مراکـز فـرستنده نیز از اجرای بـرنامه خودداری‌کـردند. شرکتهای فیلمبرداری درسالهـای پـرسود جـنگ، موضوع رقابت تلویزیون را پاك ازیاد بردند. اما مهلت آنها کوتاه بود. همین‌که دولت منع‌تولید تلویزیون را ازمیانه برداشت،کارخانه‌ها شروع به ساختن کردند. برنامه‌های تلویزیون باردیگـر درهوا پخش شد ـ این‌بار به سفارش سرمایـه‌داران و با بودجه‌های کلان. درسراسرکشور مراکز تازه‌ای بازشد . درتلویزیون بازیگرانی پیدا شدندکه مردم را درخانه‌هاشان، در برابر صفحۀ کوچك دستگاه‌گـیرنده برجـای خود میخکوب می‌کردند. در۱۹۴۸، سینماگران ناچار شدند تلویزیون را

به عنوان خطری جدی که پایه وجودآنها را تهدید می‌کرد، بشناسند. تاریخ سینما از آن هنگام به بعد تحت تأثیر تلاشهای سینماگران درراه نبرد با تلویزیون و رقابت باآن، وسرانجام یافتن راههای «همزیستی مسالمت‌آمیز» با این رقیب سرسخت، تلاش کرده‌است.

ازآنجا که هرمرکزتلویزیونی باید روزانه مقدارزیادی برنامه اجراءکند ـ که درمورد بیشتر مراکز روزی ده تاشانزده ساعت است ـ به‌آسانی‌می‌توان هرگونه ادعایی را دائر براینکه تلویزیون هنرجدیدی است، ردکرد. وچون مقداری ازوقت تلویزیون صرف نمایش‌صحنه‌های رقص ومشت زنی وفیلمهای کهنه می‌شود، عده‌ای براین عقیده‌اند که تلویزیون چیزی جز یك وسیلهٔ ارتباط نیست و بیش از تلفون قدرت آفرینش هنری ندارد. علاوه براین، چون تلویزیون تحت فشار فوق‌العادهٔزمان ومکان ودستورهای سفارش‌دهندگان برنامه عمل‌می‌کند، غالباً به عنوان یك وسیلهٔ تجارتیی که نمی‌تواند جنبهٔ هنری داشته باشد، مورد انتقاد قرار می‌دهند. آخر اینکه‌به علت رشد سریع وبرنامهٔ یکنواخت هر روزه، تلویزیون نتوانسته است شیوه وسبکی خاص‌خود پدیدآورد. تا به امروز درتلویزیون کسی مانند گریفیث ظهورنکرده است‌که قوای‌آن را تشخیص دهد و با عمل ذهن‌آفرینندهٔ خود آن را به صورت یك شکل هنری مشخص وممتاز درآورد. در نتیجه، چنانکه سینما درظرف بیست ـ سی‌سال اول عمر خود از تآتر مایه می‌گرفت، اکنون نیز تلویزیون شخصیتها وشیوه‌ها ومواد کارخودرا از تآتروسینما و رادیو می‌گیرد. فعلا تلویزیون مخلوق دورگهٔ بسیارکامروایی است‌که دوطرز تفکر متمایز برآن حکومت می‌کنند؛ یکی آنکه تلویزیون «رادیوی مصور» است؛ دیگر اینکه تلویزیون «سینمای رادیویی» است.

اگر نظری به وضع فعلی تلویزیون امریکا بیندازیم، نقطهٔ نظر «رادیوی مصور» تأیید می‌شود؛ بدین ترتیب‌که می‌بینیم محدودیت زمانی برنامه‌های تبلیغاتی رادیو عیناً به تلویزیون منتقل شده است و برنامهٔ تلویزیون را ناچار به قطعات ربع ساعتی ونیم ساعتی ویك‌ساعتی تقسیم کرده است ـ و باید درنظرداشت که درسینما، طول فیلم فقط به اقتضای داستان تعیین می‌شود. از این‌گذشته، برنامهٔ تلویزیون را سفارش‌دهندهٔ

برنامه ممکن است هرلحظه قطع‌کند ومطلب خودرا بگوید، بی‌آنکه ذوق هنرمندان ولزوم تداوم نمایش را درنظر بگیرد. وچون عدهٔ زیادی از گردانندگان تلویزیون‌کسانی هستندکه از رادیو به تلویزیون پرداخته‌اند، این است‌که تاکنون کسی به این روش قطع و وصل مکرر نمایش حتی اعتراض هم نکرده است. زیرا که وقت رادیو به همین ترتیب فروخته می‌شد وبه نظر می‌رسدکه فروشندگان وخریداران وقت تلویزیون نیز هردو ازهمین ترتیب راضی وخرسندند و باوجودآنکه بینندگان رفته رفته از این امر خسته می‌شوند ،گوششان به حرف‌کسی بدهکارنیست.

همچنین‌نمایشنامه‌های‌عادی تلویزیون مانند نمایشنامه‌های رادیو کمابیش تماماً متکی برگفتگو است. زاویه وحرکت دوربین وبرش از یك‌نما به‌نمای دیگر بسته به‌تشخیص‌کارگردان‌است. ونیزکارگردان‌است که‌باهمکاری تهیه‌کنندگان وگردانندگان صحنه باید کلمات را مصورکند وتصویرهایی روی صفحهٔ تلویزیون نشان‌دهدکه‌توجه بینندگان را جلب کند. بنابراین، دراین مرحله جنبهٔ«رادیوی مصور»کنار می‌رود ونقطه نظر«سینمای رادیویی» مطرح‌می‌شود. هنگام‌تمرین نمایش‌ـکه معمولا در یك اتاق خالی و دور ازچشم دوربینها صورت می‌گیرد ـکارگردان نقشهٔ نمایش تلویزیونی را می‌کشد وتصمیم می‌گیردکه هردوربینی کدام قسمت از صحنه را نمایش دهد وکدام حرکت باید به وسیلهٔ درشت‌نما یا نمای‌دور نشان داده شود. همچنین تا آنجاکه می‌تواند، ازپیش برای برش نمایش‌طرحی می‌ریزد؛ یعنی معین می‌کندکه چه وقت باید تصویر را از یك دوربین به دوربین دیگر منتقل‌کند، یا برای دنبال‌کردن وقایع صحنه نماهای هرسه دوربین را از چپ به راست یکی پس از دیگری نشان دهد. درحقیقت برخی ازکارگردانهای تلویزیون دراین شیوهٔ سینمایی روان، چنان تردست شده‌اند که نمایش تلویزیونی آنها تقریباً مانند فیلم سینما جلوه می‌کند! والبته جای تعجب نیست، زیرا که‌آنها با تلاش بسیار می‌کوشندکه از سینما تقلید کنند.

ولی باید دانست‌که ماهرترین‌کارگردان تلویزیون نیز امکانات کارش محدود است به همان نماهایی‌که دوربین‌های او هنگام اجرای نمایش در اختیارش می‌گذارند. زیرا که پس از چندین روز

تمرین با لباس و تمرین با دوربین ، در حساس‌ترین لحظه ، یعنی هنگامی‌که‌نمایش‌واقعی‌آغازمی‌شود، کارگردان بایدصحنهٔ نمایش را ترك گوید. درمدت نمایش، کارگردان دراتاق‌کنترل‌اسیر دستگاههای خویش است ـ یعنی اسیر دوربینها وکلیدها و چراغها و بلندگوها . البته می‌تواند به وسیلهٔ گوشی به گردانندهٔ صحنه دستور بدهدکه اشتباهات آشکار را اصلاح‌کند؛ ولی بیشتر وقت او برای دیدن نماهایی‌که در چهارصفحهٔ روبه روی اومنعکس است صرف می‌شود. ازین چهارصفحه، سه تاآنچه‌را دوربینها برمی‌دارند نمایش می‌دهند، وصفحهٔ چهارم نمایی است‌که پخش می‌شود. از روی این نماها، کارگردان‌کار برش را انجام می‌دهد ولحظات حساس را انتخاب می‌کند تا نما را مثلا از دوربین یك به دوربین سه یا دو منتقل کند. به اشارهٔ او، تکنیسین‌ها که پشت دستگاههای کنترل نشسته‌اند، دکمه‌ای را فشار می‌دهند و نمایی را که کارگردان می‌خواهد، پخش می‌کنند.

ولی باهمهٔ این کوششها، کارگردان همیشه نگران است‌که مبادا اتفاق پیش‌بینی نشده‌ای نقشه‌های اورا خراب‌کند وزحمتهای او به هدر رود. ممکن است هنگامی‌که یك پسر و یك دخترصحنهٔ عاشقانه‌ای را بازی می‌کنند، میکروفون بالای سرآنها ناگهان پایین بیاید ودرمیدان دید دوربین قرارگیرد، یا هنگام نمایش یك درشت نمای مهم، لبهٔ‌کلاه یك بازیگر فرعی جلوصورت بازیگر اصلی‌را بگیرد. دوربینی‌که‌برای برداشتن نمای لازمی جلو می‌رود، ممکن است ناگهان به یکی از سیمهای‌کف صحنه گیر کند وکارگردان ناچارشود نمایی‌را بیش ازآنچه پیش‌بینی شده نگاهدارد. تپق زدن بازیگر، پیدا شدن سروکله کارگر صحنه مثلا درهنگام محاکمهٔ سقراط، خراب شدن یکی از دوربینها در گرما گرم‌کار ـ اینها اتفاقاتی است که هنگام اجرای برنامهٔ تلویزیونی ممکن است بیفتد؛ زیراکه درکار تلویزیون امکان تجدید فیلمبرداری یااصلاح اشتباه به‌وسیلهٔ‌پیوند، وجود ندارد. کارگردان ممکن‌است بداهتاً شیرینکاریهایی بکند. بازیگران ممکن است اشتباه فلان همکارخودرا چنان بپوشانندکه‌بینندگان متوجه‌آن نشوند. اما در هرصورت، شکل اصلی کار به هم‌می‌خورد. و هرچند ممکن است‌که‌کار اصلی، یك اثر هنری نباشد(چنانکه در نمایشهای تلویزیونی غالباً نیست) باز همیشه

این وسوسه‌وجود داردکه این‌کارمی‌توانست یك اثرهنری باشد. خلاصه اینـکه‌عامل دقت ونظارت‌که درجریان‌آفرینش اثرهنری اهمیت اساسی دارد، درجریان اجرای برنامه‌های زندهٔ تلویزیونی مفقوداست. وفقدان این عامل درکارهای‌آفرینشی نتایج ویران‌کننده دارد.

بنابرین عجیب نیست که اکنون درنمایشهای تلویزیونی هرچه بیشتر، ازفیلم استفاده می‌کنند. انعطاف‌پذیری‌فیلم حداعلای‌آزادی و امکان‌نظارت‌را به‌کارگردان می‌دهد. اگرعیبی‌درکارپیداشد، می‌توان‌فیلم را ازنوبرداشت. اگرشوخی فلان‌بازیگر نگرفت، می‌توان‌آن‌را برید و دور انداخت. همچنین‌محدودیت‌زمان ومکان نیزکه نویسندگان‌نمایشنامه های تلویزیونی را آزارمی‌دهد، ازمیان برداشته می‌شود. یك بازیگر می‌تواند درظرف نیم‌ساعت ازجوانی به‌پیری‌برسد، بی‌آنکه ازمشکلات گریم‌کردن درفرصت‌کم دراندیشه باشد. دکور نیزلازم‌نیست محدود به آن‌چیزهایی‌باشدکه بتوان دریك‌استودیو فراهم‌کرد. هرجای دنیا کـه دوربینی‌فراهم شود، مبدل به‌استودیو می‌گردد. یا لااقل تاحدی چنین است. زیرا نماهای‌دور که‌هزاران تن‌را دربرمی‌گیرند وصحنه‌های‌وسیعی که‌حقارت انسانی‌را دربرابرعجایب طبیعت مجسم می‌سازند، روی‌صفحهٔ کوچك‌تلویزیون به‌صورت تصویرهای‌مبهم وبی‌معنی درمی‌آیند. هنگام تهیهٔ فیلم برای تلویزیون، کوچکی پردهٔ آن‌را نیزباید درنظر داشت.

ملاحظات هنری در به‌کاربردن فیلم در تلویزیون،فقط یکی‌از دلایل‌است ـ که‌شاید اهمیت‌آن ازهمهٔ دلایل‌دیگرکمترباشد. اکنون از لحاظ اقتصادی نیز به‌کاربردن فیلم‌ضرورت دارد. نه‌ازین جهت‌که فیلم ازبرنامهٔ زنده ارزانتر تمام می‌شود، زیراکه حقیقت درست عکس این است؛ بلکه‌ازین لحاظکه فیلم تلویزیون را ازدوتنگنای دشوار ـ یعنی تنگی‌زمان ومکان ـ رهایی می‌بخشد. هیچ استودیویی آن‌توانایی مالی‌را ندارد که تمام‌برنامهٔ خودرا زنده اجراکند. کافی‌است‌که به‌مراکزاصلی فرستنده‌های‌تلویزیون ـ یعنی‌به‌نیویورك وشیکاگو ولوس‌آنجلس ـ نظری بیندازیم تا دریابیم‌که چه املاك‌وسیع وگرانبهایی برای‌اجرای برنامه‌های زنده دردست تلویزیون است. تئاترهای‌کهنه، انبارها، میدانهـای اسب‌دوانی، همه مبـدل به‌استودیوی تلویـزیون شده‌اند. استودیوهای بزرگ تلویزیون هولیوود ، ساختمانهای عظیمی را پر کـرده‌اند. در

رادیو، چندنفر بازیگرمی‌توانند دراتاق خلوتی‌چندساعت تمرین‌کنند، سپس به‌استودیو بروند وکارخودرا انجام‌دهند. درتلویزیون، برعکس، یك‌نمایش یك‌ساعته محتاج به‌دوهفته‌کار در سالنها و هتلها، و جاهای گوناگون شهراست. استودیوهارا باید برای تمرینهای « جلودوربین » وپخش برنامه‌ها نگه‌داشت. وچون برای ساختن وبرداشتن دکور وقت لازم‌است، درهراستودیویی می‌توان حداکثرهفته‌ای دویا سه‌برنامه اجرا کرد. یك‌برنامهٔ بزرگ ممکن‌است یك‌هفته‌تمام وقت استودیورابگیرد. بنابراین جای تعجب نیست که مقدار زیادی از وقت تلویزیون صرف مسابقات واین‌قبیل برنامه‌ها می‌شود، که‌به‌دکوری احتیاج ندارد، مگر یك‌ورقهٔ بزرگ مقواکه نام سفارش‌دهندهٔ برنامه باحروف بزرگ روی آن نوشته‌شده‌است، وچندمیزوصندلی. نیزبه‌همین‌دلیل‌است که‌فرستنده های تلویزیون به‌برنامه‌های خارج‌از استودیو، مانندمسابقات بیس‌بال‌و فوتبال ومشت‌زنی ومجامع سیاسی تا این‌حد علاقه‌نشان می‌دهند.

وآیا حقیقتاً هم این‌قبیل صحنه‌ها برای برنامهٔ «زنده» بیش از نمایشهای‌استودیویی مناسبت‌ندارند؟می‌دانیم‌که‌درامریکا اهمیت‌تلویزیون هنگامی آشکار شدکه برنامه‌های زنده‌را نشان داد؛ و همین برنامه‌ها بودندکه تلویزیون‌را ازصورت یك بازیچهٔ گران‌قیمت به‌صورت یکی‌از وسایل ضروری زندگی درآورد. تحقیقات جنایی‌کفاور، جلسات حزبی برای تعیین‌نامزد ریاست جمهوری‌درسال۱۹۴۸ و۱۹۵۲، بازجوییهای ارتش امریکا و سناتور مك‌کارتی، اینها سرگرمی صرف نبودند. اینها درسهای فراموش‌نشدنی مردم امریکا درمکتب دموکراسی بودند. این برنامه‌ها برای‌نخستین‌بار توده‌های وسیع مردم امریکارا بانمایندگان و قانونگذاران آنها روبه‌رو ساختند؛ و به‌مردم امکان دادند که دستگاه حکومت، وحتی دستگاه پیچیدهٔ تحقیقات و بازجوییهارا از نزدیك ببینند. مالیات دهندگان به‌صورت افراد صاحبنظر کشور درآمدند ـ و ازاین‌امر لذت بردند. همچنین، تلویزیون وقایع مهم ورزشی، و تا حد کمتری اجرای اپراها و سمفونیها را، به‌تودهٔ مردم نشان داد. بدانها امکان‌داد چیزهایی را به‌چشم ببینندکه تاآن‌هنگام درانحصارعدهٔ قلیلی بود که می‌توانستند به‌استادیوم‌های ورزشی یا سالنهای کنسرت وارد شوند. استقبال مردم از مصاحبه‌های بیشماری‌که در مراکز تلویزیون

امریکا صورت می‌گیرد، بدین علت است که تلویزیون می‌تواند اشخاص معروف‌را به‌مردم نزدیك‌کند. دراین برنامه‌ها دکور وصحنه‌سازی، که مستلزم جای‌وسیع ومخارج زیاداست، یا به‌حداقل رسیده‌است ویا اصلا دیده نمی‌شود. ارزش‌این‌برنامه‌ها درفکر ونقشه‌ایست که‌برای‌تنظیم‌آنها وشخصیت واعتبار کسانی‌که در برابر دوربین قرار می‌گیرند به‌کار بسته شده‌است. هنگامی‌که این‌قبیل برنامه‌ها خوب‌تنظیم شده‌باشند، می‌توان گفت‌که بهترین برنامه‌های‌زندهٔ تلویزیون هستند؛زیراکه‌هم تماشایی‌اند وهم آموزنده.

ولی این برنامه‌های‌خوب، سفارش دهندگان را راضی نمی‌کند، وبیشتر آنها اصراردارندکه قسمت‌اصل‌کاری برنامه‌های‌آنها، یعنی‌پیامی یا اعلانی که به‌خاطر آن پول‌خرج می‌کنند، روی فیلم ضبط شود. علت این امرالبته علاقهٔ آنها به‌کیفیت‌کار نیست، بلکه می‌خواهند برمیزان تأثیراعلان‌خود نظارت‌داشته‌باشند. اگرگویندهٔ تلویزیون هنگام تعریف کردن ازفلان سیگارصافی (فیلتر) دار ناگهان سرفه‌اش بگیرد، البته‌کار خراب می‌شود. بنابراین اعلان تجارتی‌باید روی‌فیلم ضبط شود تاسفارش دهنده خاطرجمع باشد؛ وحتی‌باید اعلان را روی‌فیلمهای بیست‌ثانیه‌ای وچهل ثانیه‌ای و شصت ثانیه‌ای ضبط کنند تالحظه‌ای هم به‌هدر نرود. اکنون بیش‌از۷۵ درصد نمایشهای تلویزیونی‌را فیلمهای اعلان‌تشکیل می‌دهدکه بیشتر آنها هم فیلمهای قلمی هستند، زیراکه درفیلم قلمی نه‌تنها نظارت به‌دقیق‌ترین وجهی ممکن است ، بلکه قدرت «فروش» آن در ثانیه ازانواع دیگرفیلم بیشتراست.

گذشته‌ازاعلان، شایدآشناترین شکل‌فیلم تلویزیونی، فیلمهایی باشد که دربارهٔ یك کاراکترخیالی، یا ازبازی یك‌ستارهٔ معروف،مانند لورتایانگ یا گروچومارکس ساخته می‌شود. مثلادرنمایشهای گروچو- مارکس، استفاده ازفیلم به‌گروچو امکان می‌دهدکه مصاحبه های خودرا درازتر ازوقتی‌که‌دراختیارخواهدداشت تهیه‌کند وسپس قسمتهای‌ضعیف آن‌را ببرد وکنار بگذارد. فیلمهای دراماتیك یا کمدیهای تلویزیونی، بیشتر دراستودیوی‌سینما یادرمحل تهیه می‌شوند ونحوهٔ تهیهٔ آنها مانند نحوهٔ تهیهٔ فیلمهای کم‌خرج سینما است؛ بااین‌تفاوت‌که هنگام فیلم- برداری باید کوچك‌بودن صفحهٔ تلویزیون‌را درنظرداشت. همراه این

فیلمها نوار موسیقی هم می‌نوازد ، و اگر فیلم کمدی باشد، به‌جاهای حساس آن‌صدای «خندهٔ حضار» را هم اضافه می‌کنند.

از همان ابتدا، بیشتر این برنامه‌ها را سازمانهای مستقلی می‌ساختند و ساخته‌های خودرا به‌کمك عنوانهای جالب یا نام ستارگان معروف به‌مرکزهای تلویزیون می‌فروختند. این نمایشها غالباً به‌صورت سلسله‌های سیزده هفته‌ای‌تهیه می‌شد وتهیه‌کنندگان می‌کوشیدند هنگام ساختن آنها هرچه کمتر خرج کنند و سپس هرچه گرانتر آنها را به فرستنده‌های تلویزیون بفروشند.

نکتهٔ جالب این‌است‌که هرچندفیلمهای دراماتیك بدون‌استثناء همه به‌دست سازمانهای‌مستقل ساخته‌می‌شوند، کارتهیهٔ فیلمهای مستندرا خودمراکز تلویزیون‌انجام‌می‌دهند دومرکزبزرگ‌تلویزیون‌امریکا، یعنی « ان بی. سی. » و « سی.بی. اس.» هردوبرای‌تهیهٔ فیلمهای مستند، سازمانهایی تشکیل داده‌اند، و کارکنان این سازمانها را غالباً از میان مستندسازان آزاد انتخاب کرده‌اند. وظیفهٔ اصلی آنها عبارت است از ساختن فیلمهایی‌که غالباً به‌سفارش اعلان‌دهندگان ساخته نمی‌شود، بلکه خود مرکزتلویزیون برای کسب اعتبار وحیثیت، مخارج آنهارا می‌پردازد. شاید جالبترین نمونهٔ این قبیل فیلمها، سلسلهٔ « پیروزی در دریا » باشد که از ۲۶ فیلم نیم‌ساعتی تشکیل می‌شد. این فیلمها که به وسیلهٔ « ان. بی. سی» ساخته شد، نقش نیروی‌دریایی امریکارا درجنگ جهانی دوم نشان می‌داد. هنری سولومون Salomon بر امر ساختن این‌فیلمها نظارت‌کرد وپیوند آنها به‌دست آیزاك کلاینرمن - Isaac Kleinerman صورت گرفت. وی قطعاتی را ازمیلیونها فوت فیلم که‌درجبهه‌های جنگ برداشته‌شده‌بود با مهارت فراوان به‌هم پیوند زد؛ وفیلمهایی‌که بدین‌ترتیب پدیدآمده درسراسرامریکا مکرر ازفرستنده های تلویزیون پخش‌شده‌است. همین‌دسته، فیلمهای مستند یك‌ساعته‌ای نیزساخته‌است، چون « سه دو یك صفر » - Three - Two - One - Zero که‌شرح روشنی است دربارهٔ اتم وعصراتم؛ و «کابوس سرخ» Nightmare in Red که تاریخچه ایست از ظهور کمونیسم در شوروی؛ و «عصر جاز» The Jazz Age، که نگاهی است به‌وضع امریکادردههٔ سوم. برای‌ساختن‌این‌فیلمها، ازفیلمهای مستند وفیلمهای

داستانی‌موجود قطعاتی برداشته بودند وآنهارا بامهارت شگرفی به‌هم پیوند داده‌بودند تافیلمی پرحرکت وآموزنده و تماشایی بسازند. یکی دیگراز گروههای فیلمساز مرکز « ان. بی. سی.» سلسلهٔ « ریش سفیدان» Elder Wise Men را ساخته‌است. دراین‌فیلمها، دوربین مانند تماشاگری نیم ساعت روی به روی مردانی چون برتراندراسل Bertrand Russell و رابرت‌فراست Robert Frost وپابلو کاسالس Pablo Casals وفرانك لوید رایت Frank Lloyd Wright قرار می‌گیرد. این‌فیلمها، اگربامعیارهای سینمایی‌سنجیده شوند،راکد وخالی ازآفرینش به‌نظرمی‌رسند، به‌طوری‌که درسالن‌سینما به‌هیچوجه قابل نمایش‌دادن نیستند؛ ولی‌هنگامی‌که روی صفحهٔ کوچك تلویزیون درخانه دیده می‌شوند، گویی قیافهٔ دیگری به‌خود می‌گیرند؛ گویی صمیمیت ونزدیکی تلویزیون جای حرکات وزاویه‌های دوربین‌را می‌گیرد؛ وتصویر روشنی‌که‌ازذهن وچهرهٔ این‌هنرمندان وفلاسفه ارائه می‌شود، معیارهای زیبایی‌خاص‌خود پدید می‌آورد که میان فیلم سینما وبرنامهٔ زندهٔ تلویزیون قرار می‌گیرد.

به‌نظر می‌رسد که‌گروههای فیلمساز « سی. بی. اس.» روی‌هم رفته همان خط مشی مستندسازان کلاسیك را دنبال می‌کنند. فیلمهای آنها، مردم‌را درارتباط با سازمانهای آنها نشان می‌دهد. برای ساختن برنامه‌هایی چون «جستجو» The Search و «ماجرا » - Adven ture، نویسندگان وکارگردانها وفیلمبرداران برای‌تهیهٔ فیلم‌به‌مراکز کار، مانندانشگاهها واقامتگاههای سرخپوستان وبیمارستانها،فرستاده می‌شوند. مثلا درفیلم «ازمیان تاریکی» Out of Darkness که آل واسرمن Al Wasserman آن‌را برای سلسلهٔ «جستجو» تهیه کرد،دوربین جریان شفایافتن‌یك‌بیمار روحی‌را دریکی‌از بیمارستانهای کالیفرنیا ضبط کرده‌است. برای‌اینکه دایرهٔ شمول‌این‌فیلم ازحدودیك مورد خاص‌گسترده‌تر شود، صحنه‌های دیگری‌نیز درلابلای‌آن گذاشته شده‌است. دراین‌صحنه‌ها، اورسون‌ولز از دفترخاطرات یك‌بیمار روحی که‌درقرن‌هیجدهم درتیمارستان زندگی‌می‌کرده‌است، قطعاتی می‌خواند، وکارل منینگر Menninger به‌صورت‌مصاحبهٔ مستقیم ازافزایش‌خطر بیماریهای روحی در امریکا سخن می‌گوید. ادمورو Ed Murrow

این شیوهٔ گزارش فیلمی‌را در بسیاری از برنامه‌های «سی. بی. اس.» به‌کار برده است. برای تهیهٔ فیلم «بحث در ایندیانا پولیس» Argument in Indianapolis، فیلمبرداران او ازکارهای گروههای مخالف «لژیون امریکایی»، که درآن هنگام با تشکیل شعبهٔ «اتحادیهٔ آزادیهای مدنی» مبارزه می‌کرد، به‌تفصیل فیلمبرداری کردند. وی همین شیوه‌را برای تهیهٔ صحنه‌های‌بسیارجالب‌بازجوییهای سناتور مك‌کارتی نیز به‌کاربرد. در هردوی این موارد، فیلمهای برداشته شده را بعداً درنیویورك بریدند وپیوند کردند.

فیلم سینما به‌طریق دیگری نیز درتلویزیون به‌کارمی‌رود وآن ترکیب‌قطعات فیلم‌است باصحنه‌های‌زنده، به‌طوری‌که ازمجموع آنها یك کل منسجم به‌دست‌آید. این‌شیوه‌گاهی دربرنامه‌های داستانی به‌کار می‌رود. مثلا منظرهٔ میدانگاهی، یاگذشتن قطاری ازمیان‌دشتی، به‌وسیلهٔ فیلم نشان داده می‌شود تا زمینهٔ نمایش‌فراهم شود. دربرنامه‌های علمی مخصوصاً ازین‌شیوه استفاده می‌شود. مثلا در «زندگی دریك‌قطره‌آب» Life in a Drop of Water دونفر در کارگاه فورد راجع به زیستشناسی بحث می‌کنند وگاه‌به‌گاه قطعه‌ای فیلم‌برای‌زنده‌کردن بحث آنهانشان داده می‌شود. دراین‌قطعات صحنه‌های مختلف،ازمطالعهٔ پروتوپلاسم زیر میکروسکوپ‌گرفته تا نبرد خونین‌کوسه واختاپوت در دریا دیده می‌شود. هنگام نمایش‌فیلم، صدای بحث‌کنندگان همچنان شنیده می‌شود، و چون فیلم به‌پایان می‌رسد، تصویر روی صفحهٔ تلویزیون محومی‌گردد وتصویربحث‌کنندگان جای آن‌را می‌گیرد. هرچند اجرای این صحنه‌ها به‌دقت فراوان وهماهنگی‌کامل قسمت‌فیلمی وقسمت زندهٔ برنامه نیازمنداست، هنگامی‌که ترکیب درست صورت بندد زحمت‌آن بیهوده نیست، زیراکه‌فیلم تأثیربرنامه زنده‌را دوچندان می‌کند. ترکیب سادگی وصمیمیت تلویزیون بادقت فیلم، شایدصحیح‌ترین راه استفاده ازفیلم سینما دربرنامه‌های تلویزیونی باشد.

بدبختانه بیشتر فیلمهایی که در تلویزیون نشان داده می‌شوند، نه برای اجرا کنندگان برنامه‌های تلویزیون افتخاری کسب می‌کنند، ونه‌تاجی برسرسازندگان خود فیلمها می‌گذارند. زیراکه این فیلمهای بنجل،غالباً فیلمهایی‌هستند که‌اصلا برای نمایش درسینما ساخته شده‌اند

وتنها عذری‌که برای نمایش‌آنها در تلویزیون می‌آورند این‌است که به دست آوردن آنها آسان و قیمتشان اندك است. برای فرستنده همیشه کرایه کردن فیلم از تهیهٔ برنامهٔ زنده ارزانتر تمام می‌شود، و حال آنکه پست ترین نمایش زنده بر فیلمهایی که بعد ازظهر ها یا آخر شبها درتلویزیون نشان می‌دهند، شرف دارد. باهمهٔ اینها فیلمهایی که ده سال پیش تازه ازکارخانه در آمده بودند و چنگی به‌دل نمی‌زدند، اکنون مکرر درمکرر ازتلویزیون نشان داده می‌شوند؛ زیراکه نه‌تنها نمایش فیلم به‌تمرین ودکورسازی واین قبیل مقدمات احتیاجی ندارد، بلکه فیلم‌را می‌توان برید و به‌هر اندازهٔ زمانی که لازم باشد درآورد. بنابراین‌عجیب‌نیست‌که می‌بینیم فیلمی‌که دراصل نمایش آن یك‌ساعت طول می‌کشیده است، اکنون با آگهیهایی که لای‌آن می‌گذارند به‌زور شصت‌دقیقه می‌شود. البته این امر فقط به‌قیمت لطمه‌زدن به‌داستان و حذف قسمتهای‌مهمی از فیلم امکانپذیر است. انسان به‌یاد می‌آورد که کارگردانی‌چون کینگ ویدور درزمان فیلم صامت روزهای دراز می‌نشست وبازحمت بسیار ازسروته هر نمایی چند عکس قیچی می‌کرد تا ازمجموع فیلم «رژهٔ بزرگ» چنانکه استودیو خواسته‌بود ۸۰۰ فوت کم‌کند. امروز پیوندگران تلویزیون وقت این‌گونه وسواسهارا ندارند. وحقیقت نیز اینست‌که ازمیان فیلمهایی‌که به‌دست‌آنها می‌افتد، کمتر فیلمی ارزش این‌اندازه دقت را دارد. اماهنگامی‌که برحسب اتفاق فیلم «سرگرد باربارا» Major Barbara یا «پیزان» ازدم قیچی آنها می‌گذرد، وضع قابل تأسفی پیش می‌آید.

گذاشتن فیلمهای تبلیغاتی در لابلای فیلمهای داستانی نیز نتیجه‌اش ازاین وضع فرخنده‌تر نیست. بسیاری ازمرکزهای فرستنده فیلم‌را فقط ریسمانی می‌دانندکه می‌توان هراندازه که‌لازم‌باشدآگهیهای تجارتی را مانند دانه‌های تسبیح به‌آن انداخت. بدین جهت هرهفت یا هشت‌دقیقه‌ای جریان داستان‌را قطع می‌کنند وپیام سفارش‌دهندهٔ آگهی را «به‌سمع می‌رسانند». تاهنگامی‌که فیلمهایی‌که درتلویزیون نشان‌داده می‌شد منحصربود به‌فیلمهای ارزانبها و«فوری»های‌عهد عتیق انگلیسی ومشتی فیلم‌خارجی، جنایت هنری کمتر صورت می‌گرفت. لااقل کسی مجبور نمی‌شدکه به‌حذف‌شدن بیست‌دقیقه ازفلان فیلم درجهٔ سهٔ جنایی

یاوسترن یا کمدی اعتراض‌کند. ولی اخیراً فرستنده‌های تلویزیون با برنامه‌هایی چون « فیلم یك‌میلیون‌دلاری » - Million Dollar Movie برفیلمهای نسبتاً برجسته دست یافته‌اند. بدین‌جهت بسیاری ازمراکز تلویزیون مدت زمانی را که به‌نمایش فیلم اختصاص می‌دهند افزایش داده‌اند وفیلم را به‌طورکامل نمایش می‌دهند؛ ولی البته بازهم با قراردادن آگهی درلابلای فیلم، تداوم فیلم‌را ضایع می‌کنند.

دراینجا صاحبان مراکز تلویزیون در بن‌بست قرار گرفته‌اند. بدین معنی که این اشخاص حاضرند پولهای هنگفت برای نشان دادن فیلم‌های درجهٔ یك بپردازند ؛ ولی برای آنکه بتوانند این پولها را بپردازند ، ناچارند با گذاشتن آگهیهای مکرر درلابلای فیلم، قوت‌تأثیر فیلم‌را ازمیان ببرند. مثلا هنگامی‌که مرکز « ان. بی. سی.» حق‌نخستین‌نمایش‌فیلم « شوهرثابت » - The Constant Husband (۱۹۵۵)، کمدی انگلیسی اثر الکساندر کوردا را خرید واین فیلم را به‌عنوان « نمایش با شکوه رنگی » از تلویزیون پخش‌کرد، منتقد مجلهٔ « ورایتی » دربارهٔ آن چنین نوشت: «اگردستگاه فرستندهٔ تلویزیون قصد کرده‌بود که خشم بینندگان را برانگیزد، کاربهتری انجام می‌داد... هنگامی‌که چهارشرکت تجارتی دریك‌نمایش نود دقیقه‌ای شریك شوند وهریك‌ازآنها نیز اصرار داشته باشدکه هم دیده‌شود و هم شنیده، نتیجهٔ کار،جنایتی است که درحق بینندگان صورت می‌گیرد.» اکنون‌که استودیوهای هولیوود مقداری از بهترین‌آثار خودرا درابتدا دراختیار تلویزیون می‌گذارند، به‌نظر می‌رسدکه این‌گونه مثله‌کردن فیلم به‌زودی مورد اعتراض‌شدید مردم‌قرار خواهد گرفت.

ممکن است تصور شود که فیلمهای کوتاه ــ ازقبیل فیلمهای مستند و سفری و تربیتی وغیره ــ از این کار، یعنی داخل کردن آگهیهای تجارتی در آنها، کمتر صدمه می‌بینند. ولی بدبختانه، غالب کارگردانهای برنامه‌ها بیشتر به مدت نمایش خود می‌اندیشند تا به موضوع فیلم. این روش چنان رایج است که یکی از توزیع‌کنندگان، جعبه‌جعبه فیلم به مرکز تلویزیون می‌فرستد تا هرقدر احتیاج داشته باشند یك حلقه از آن فیلمها را بردارند و نمایش دهند. این حلقه‌ها

نه طبقه‌بندی شده‌اند و نه مرتب؛ ولی مدت نمایش هریك از آنها به دقت معین گشته است. مسئول برنامه فقط باید از میان آنها فیلمی‌را که مدت نمایش آن با مدت برنامهٔ او جور در می‌آید انتخاب کند. ممکن است فیلم کم‌ارزش و مطلقاً نامناسب باشد؛ ولی از لحاظ مدت نمایش جور درمی‌آید. اصولا در مراکز تلویزیون فیلم کوتاه را به عنوان «جاپرکن»می‌شناسند، مانند نوازندگان سابق رادیو که می‌بایست همیشه خود را سرحال نگهدارند تا هروقت لازم شد، یعنی در برنامه شکافی پدید آمد، آهنگی برای شنوندگان بنوازند.

بی‌شك نحوهٔ استفاده از فیلم در تلویزیون محل اصلاح دارد. بدون شك‌هنگامی‌که‌عدهٔ مراکزفرستنده از رقم فعلی که ۵۰۰ است به ۲۰۰۰ که پیش‌بینی می‌شود رسید، محل اصلاح بازهم بیشتر خواهد بود. وقتی عدهٔ مراکز به این رقم رسید، کمبود جای استودیوها که هم‌اکنون نیز محسوس است به حدی خواهد رسید که مقام فیلم را عوض خواهد کرد. یعنی فیلم دیگر « جاپرکن » نخواهد بود، بلکه مادهٔ اصلی برنامه را تشکیل خواهدداد، البته‌برنامهٔ زنده وخبرگزاری تلویزیونی به عنوان سرمایهٔ اصلی تلویزیون باقی خواهد ماند، ولی فیلمهای داستانی و کمدی وآموزشی، بیشتر وقت تلویزیون راخواهند گرفت. وازین وصلتی‌که میان تلویریون وسینما صورت‌خواهدگرفت، سینما ضرر نخواهد کرد.

در خلال این احوال، شرکتهای فیلمبرداری، که ابتدا سوگند خورده بودند تا پایان کار با تلویزیون نبرد کنند، ظاهراً دارند نبرد خود را به نفع تلویزیون به پایان می‌رسانند. این شرکتها با فروختن فیلمهای پیش از ۱۹۴۸ به تلویزیون، میلیونها دلار بادآورده به جیب زده‌اند. سابقاً تهیه‌کنندگان فیلم در قرارداد بازیگران خود قید می‌کردند که بازیگر حق ندارد در تلویزیون ظاهر شود؛ اکنون نه‌تنها اجازه می‌دهند که ستارگان آنها در تلویزیون ظاهر شوند، بلکه برای معرفی فیلمهای خود نیز دست به دامن تلویزیون می‌شوند و حتی قطعات قابل ملاحظه‌ای از فیلمهای جدید خود را در تلویزیون نمایش می‌دهند تا از قدرت تبلیغ تلویزیون برای فروش کالای خود استفاده

کرده باشند. اما دلیل تسلیم نهایی‌دراین حقیقت نهفته است که اکنون کمابیش همهٔ شرکتهای بزرگ فیلمبرداری فیلمهایی خاص تلویزیون می‌سازند و کارگردانها و نویسندگان و ستارگـان طراز اول خـود را بدین کار می‌گمارند.

آنچه گفته شد، قسمتی از تحولاتی است که اکنون در هولیوود صورت می‌گیرد. با ادامه یافتن کسادی بازار فیلم داستانی، بسیاری از استودیوهای کوچك کار خود را به ساختن فیلم برای تلویزیون منحصر ساخته‌اند. علاوه براینها، البته تعداد زیادی نیز استودیوهـای کوچك مستقل، که کارشان ساختن فیلم تلویزیونی‌است، درسراسر لوس‌آنجلس پدید آمده است. حتی برنامه‌های زنده نیز که زمانـی از نیویورك و شیکاگو برخاسته بود، رفته‌رفته بسوی هولیوود رخت می‌کشند، تا در آنجا از وسایل عالی و وفور هنرمندان هولیوود استفاده کنند. نتیجه این است که نه‌تنها کارهای تازه‌ای برای تکنیسین‌ها و بازیگران پیدا می‌شود، بلکه‌برای‌صنعت‌سینما نیز اساس‌اقتصادی‌مستحکمی‌پدیدمی‌آید. و سینماگران، با آنکه چشم دیدن تلویزیون‌چیها را ندارند، هر روز راههای تازه‌ای می‌آموزند تا نه‌تنها خود را با رقیب جدید سازش دهند بلکه از قبل او سودهم ببرند.

یکی از جنبه‌های تلویزیون که مورد علاقهٔ خاص صنعت سینما است ـ و تا به امروز لااقل یکی از شرکتهای عمدهٔ سینما را از لحاظ مالی ذیعلاقه ساخته است ـ تلویزیون اشتراکی است؛ یعنی تلویزیونی که آگهی نمی‌پذیرد و به کمك مالـی سفارش دهندگان برنامه متکـی نیست، بلکه مخارج خود را به‌صورت حق اشتراك ازبینندگان‌می‌گیرد. طرفداران این نقشه می‌گویند که اجرای برنامه‌هـای عالـی، از جمله نمایش فیلم، با چنین ترتیبی از لحاظ مالی صرف خواهد کـرد. وقتی که میلیونها دستگاه گیرنده حاضرباشند برای استفاده از برنامه چیزی بپردازند، مخارج تهیه برنامه در یك شب تأمین خـواهد شد. تاکنون برای اجرای این نقشه چند راه پیدا کرده‌اند ـ انداختن سکه درجعبه، ترتیب ضبط شدن اوقات استفاده از برنامه، ترتیب رمزی، سیم‌کشی از فرستنده به‌گیرنده. ولی‌فکراصلی همواره یکی است؛ وآن این است‌که فرستنده تصویـر را به صورت رمز بفرستد تا گـرفتن آن با گیرندهٔ

عادی ممکن نباشد، مگر به کمك دستگاهی که رمز را در خانه کشف کند. تا کنون چندتایی ازین شیوه‌ها را به آزمایش گذاشته‌اند؛ ولی «کمیسیون دولتی ارتباطات» که تنظیم‌کنندهٔ کارهای پخش برنامه‌های تلویزیونی است، هنوز اجازهٔ شروع این کار را نداده است. مدیران سینماهای محلی نیز، که درصورت موفق شدن تلویزیون اشتراکی بیش ازهمه خسارت خواهند داد، با هر آزمایشی و هراقدامی در این زمینه نبرد می‌کنند. آنهامی‌گویندکه تلویزیون‌اشتراکی با تجارت‌آزادتعارض دارد؛ امواج هوا متعلق به همه است. و تهدید می‌کنند که هراستودیو جرئت کند، محصولات جدید خود را برای‌آزمایش در اختیارتلویزیون اشتراکی بگذارد، علیه او ادعای خسارت خواهند کرد. هرچند هنوز آزمایشهای‌تلویزیون‌اشتراکی نتیجهٔ نهایی نداده‌است، هم‌اکنون تعارض منافع کاملا آشکارگشته‌است. هم‌سینماداران‌وهم‌فرستندگان‌اشتراکی‌احتیاج به فیلم دارند ـ فیلمهای تازه و گرانقیمت و تمام ستاره. استودیوها نمی‌توانند سینماداران را، که محصولاتشان امروز به دست آنها به‌نمایش گذاشته می‌شود، برنجانند و از خود دور کنند، و در عین حال بسیار خواهان و مشتاقندکه درتلویزیون اشتراکی هم جای پایی داشته باشند تا اگر فردا این‌کارگرفت، کلاهشان پس معرکه نباشد. این وضعی‌است که سینماگران را در موقع بسیار دشواری قرار می‌دهد.

از طرف دیگر، تلویزیون اشتراکی شکل دیگری هم دارد، که هم‌صاحبان سینماها وهم استودیوها آشکارا از آن استقبال می‌کنند. این شکل البته عبارت است از نمایش تلویزیون اشتراکی در سالن سینما، یعنی اینکه برنامه را به وسیلهٔ سیم از استودیو به سینماهای مشترك بفرستند. وقایعی‌مانند اجرای«کارمن» دراوپرای متروپولیتان، یا اجرای نمایشنامه‌های بزرگ با شرکت بازیگران معروف، ویا مسابقه‌های قهرمانی، امکانات این نقشه را آشکار ساخته است. مثلا یك مسابقهٔ ورزشی‌که در ۱۹۵۵ به وسیلهٔ سیم به ۱۲۹ سینما در ۹۲شهر فرستاده شد، یك میلیون دلار درآمد داشت و این بی‌سابقه بود. البته چنین درآمدهایی‌سینماداران راناخشنود نمی‌سازد. اکنون‌کارخانهٔ فوکس مشغول حاضر کردن تلویزیونهای رنگی بزرگی است که تصویر را به وسیلهٔ‌سیم می‌گیرند؛ ودرسینماهاکارگذارده خواهند شد. همچنین‌شرکت

«آر. سی. ا.» یك تلویزیون سیمی را نمایش داده است که پردهٔ آن تقریباً به بزرگی پردهٔ سینما است. هنوز نمایش فیلم در این تلویزیون‌ها ممکن نیست. صاحبان استودیو فراموش نمی‌کنندکه اگر بتوانند فیلم خود را به وسیلهٔ سیم درآن واحد به صدها سینمابفرستند از جهت مخارج چاپ فیلم و حمل ونقل، هزاران دلار صرفه‌جویی خواهند کرد.

بدین ترتیب می‌بینیم که منافع فیلم و تلویزیون در جاهای بسیاری با هم تماس پیدا می‌کنند؛ در برخی جاها، هم‌آهنگ‌اند ودر جاهای دیگر با هم تعارض شدید دارند. امروز هولیوود حاضر است با شبکه‌های تلویزیون «همکاری» کند؛ حاضر است فیلمهای کهنهٔ خود را در اختیار تلویزیون بگذارد و از راه ساختن فیلمهای تازهٔ خاص تلویزیون نیز فایده‌ای ببرد. اما تا هنگامی که تلویزیون هنوز نتواند میلیونها دلار مخارج ساختن فیلم داستانی را ـ از راه حق اشتراك یا پول آگهی ـ بپردازد، استودیوهای هولیوود ناگزیرند که دروهلهٔ اول به فکرتماشاگران سینمایی خود باشند وهرقدمی راکه تلویزیون به پیش برمی‌دارد خطری برای وجود خود بدانند . آنها می‌دانند که هر شبی که تلویزیون نمایش مهمی داشته باشد، آن شب فروش بلیط سینما سخت کاهش می‌گیرد. می‌دانند که هم‌اکنون چند شب در هفته را سینماها به عنوان شبهای کسادی کار می‌شناسند، زیراکه درآن شبها برنامهٔ تلویزیون جالب است . با نگرانی پیشرفت‌تلویزیون رنگی را نظاره می‌کنند، زیرا که رنگ به‌تصویرهای صفحهٔ‌کوچك‌تلویزیون، زندگی وعمق و واقعیت تازه‌ای می‌بخشد. می‌دانند که هم اکنون امکان دارد تلویزیونهای بزرگی ساخته شود که به نسبت ابعاد اتاقها، اندازه آن کوچکتر از پردهٔ سینما نباشد.

اما چنانکه سینماگران و سینماداران به یکدیگر قوت قلب می‌دهند، مردم دوست می‌دارندکه برای تفریح ازخانهٔ خودبیرون بروند دوست می‌دارند که خانه را و مشکلات و مسائل زندگی یکنواخت روزمره را رها کنند. در سینماها که ساعتی خود را جزو جماعت ناشناس می‌بینند، می‌توانند این آزادی را به دست آورند. این نوع آزادی، این فراموش‌کردن خویش ومستهلك شدن درجمع، چیزیست

که‌تلویزیون هرگز نتوانسته‌است نظیرش را عرضه کند. صفحهٔ کوچك تلویزیون که‌آدمهایش به‌اندازهٔ عروسك‌اند، فقط یکی ازدلایل رجحان سینما است. دلیل مهمترعبارت است ازآشنایی محیط خانه، محدودیت محیط خانواده، تکرار آگهیهای تجارتی که ناگهان توی ذوق بیننده میزند و رشتهٔ خیال او را می‌برد و نمی‌گذارد که شخصیت او با آدمها و مسائل داستان آمیخته شود. انسان کلید تلویزیون را برای‌سرگرمی یا شاید کسب معلومات باز می‌کند؛ و حال آنکه برای تفریح به‌سینما می‌رود و گاهی نسبت به فیلم یك وابستگی شخصی و رضایت روحی احساس می‌کند که حصول آن فقط از هنر واقعی ساخته است.

در تحلیل آخر ، سینما و تلویزیون هردو برای ربودن گروه واحدی ، که تماشاگران باشند ، با هم تلاش می‌کنند، ولی توفیق یکی از این دو به معنای فنای دیگری نیست. تئاتر و سالن کنسرت و زمین تنیس و مجله و کتاب نیز همه برای ربودن مقداری از مردم تلاش می‌کنند. اما هیچکدام از اینها برای ادامهٔ کار خود مانند سینما و تلویزیون نیازمند این همه مشتری نیستند؛ و همین نیاز، این دو صنعت را هرروز به‌یکدیگرنزدیکترمی‌کند. استودیوهای فیلمبرداری اکنون از بسیاری نمایشنامه‌نویسان و کارگردانها و بازیگرانی که به دست تلویزیون‌پرورش یافته‌اند، استفاده می‌کنند؛ ازروی‌نمایشنامه‌های تلویزیونی فیلم تهیه می‌کنند، ودرساختن فیلم شیوه‌کم‌خرج تلویزیون را به‌کارمی‌زنند. برای معرفی‌فیلمهای تازهٔ خود دست به‌دامن‌تلویزیون می‌شوند و فیلمهای کهنهٔ خود را به تلویزیون می‌فروشند. از طرف دیگر، فرستنده‌های تلویزیون نیز می‌دانند که بدون برنامه‌های تازه نمی‌توانند توجه مردم را جلب کنند، و برای تهیهٔ برنامه‌های تازه، ناچارند به صنعت سینما روی بیاورند. به شهرت ستارگان هولیوود و روانی شیوه‌های کار سینما ، و بالاتر از همه ، به فیلمهای سینما، نیازمندند. علی‌رغم رقابتی که سینما و تلویزیون امروز با هم دارند ، می‌توان انتظار داشت که نیازهای مشترك آنها و روابط متقابل که با به‌کار بردن استعدادها وشیوه‌های‌مشابه میان‌آنهاپدید می‌آورد، سرانجام باعث شود که این دو نیروی بزرگ در زمینهٔ سرگرمی تودهٔ مردم به نوعی همزیستی برسند که برای هردوطرف سودمند باشد.

۸

سینمای آینده

سینما همیشه با تصویرهای سحرآمیز خود که از اندازه واقعی بزرگتر است، تماشاگران را مسحورساخته است. درآغازکار، همین‌قدر که تصویرروی پرده حرکت می‌کرد، برای‌جلب تودهٔ انبوه تماشاگران کافی بود پیش ازآنکه تصویرمتحرك، نیروی جاذبهٔ خود را از دست بدهد، سینماگران قوهٔ تخیل وهنرخود را از حدود عکاسی محض بسی فراتر بردند. کارگردانها همهٔ امکانات دوربین را کاوش‌کردند تا قوت تأثیر فیلمهای خود را بیشتر سازند؛ وبه زودی توانستند به تماشاگران فیلمهایی عرضه‌کنندکه نه تنها جنبه‌های مادی واقعیت را نشان می‌داد، بلکه جنبه‌های روانی آن را نیز بیان می‌کرد. درعین حال،کارگردانها می‌کوشیدند به‌کمك وسایل مکانیکی، رئالیسم فیلمهای خود را تقویت کنند. دقت دوربین را با استفاده از عدسیهای قوی ونوارفیلم حساس، بیشترکردند. سرانجام توانستند ابعاد صدا ورنگ را نیز به تصویرهای متحرك سیاه وسفید بیفزایند.

اما هربار که مخترعان جنبهٔ تازه‌ای ازواقعیت‌رابه سینما افزودند، سینماگران ناچار شدندکه‌کار خود را ازسرشروع‌کنند. زیرا که هرچند چیز نوظهور همیشه جالب است، علاقه واشتیاق تماشاگران را هنگامی می‌توان حفظ کردکه واقعیت به‌وسیلهٔ هنر،تغییرشکل‌یافته

باشد. بنابراین هراختراع وهرپیشرفت فنی درسینما، امکانات آفرینش هنری راتجدید می‌کند ونیروی ابداع سینماگران رابه مبارزه می‌طلبد. این قدرت فوق‌العاده برای پدیدآوردن اشکال جدید و جذب‌کردن آنها به هنرسینما، درسال پرماجرای ۱۹۵۳ بیشتر آشکارشدکه سینماکوشید هرچه زودتر جلورفتن تماشاگران خودرا به جانب تلویزیون بگیرد. استودیوها به استقبال بحران رفتند وشیوه‌ها وحیله‌هایی درسینما به‌کار زدندکه تقلیدآنهـا از حیز قدرت تلویزیون خارج بود.

توفیق شگفت انگیز «سینه راما»که درسال ۱۹۵۲ در برودوی به نمایش‌گذاشته شد، صنعت سینمارا هشیارکردکه چه امکاناتی درپردهٔ پهن وسینمـای سه بعدی نهفته است. اما هرچند تهیه‌کنندگان حاضر بودند به هرقماری دست بزنند تا مردم، تلویزیونهای خودرا رها کنند و به‌سینما بازگردند، باز می‌دانستندکه جواب‌مسئله«سینه راما» نیست. خرج سینه راما سنگین بودوتغییروتبدیل وسایل برای‌ساختن فیلمهای سینه راما کـاری چنان پیچیده بود کـه تهیهٔ فیلمهـای جدید را لااقل یك سال به تعویق می‌انداخت. آنچه سینما بدان نیازداشت عبارت بود از راهی برای ساختن فیلمهای سه بعدی، که سریع و ارزان بـاشد ومحتاج به تغییرات وتبدیلاتی نباشدکه وقت را تلف‌کند. درآغازسال ۱۹۵۳ که شکل ساده‌تر وکم خرج‌تروکاملا متفاوتی ازفیلم «عمیق» به‌بازارآمد، مسئله حل شد. این طریقه،که «دید طبیعی» - Natural Vision نامیـده شد، درحقیقت احیاء همـان روش قـدیمی عـکاسی «استروسکوپ» بود که با عدسیهای «پولاروید» Polaroid تکمیل شده بود. هرچند «ارباب شیطان» Bwana Devil نخستین فیلمی که به طریق «دید طبیعی» ساخته شد، لقمهٔ غیـرقابل هضمی بود، و هرچند تماشاگران می‌بایست برای دیدن‌آن عینکهای ناراحت‌کننده‌ای به چشم بزنند، باز هرجا که این فیلم نشان داده شد مردم فوراً ازآن استقبال کردند. مردم هنگامی کـه جـانوران و درختان وکوهـها را «برجسته» می‌دیدند، مسحور می‌شدند. وهنگامی‌که احساس می‌کردند شیری از میـان پرده به سوی‌آنها خیز برمی‌دارد یـا نیزه‌ای به سوی آنها می‌آید، لذت می‌بردند. ودرهمان حال‌که«ارباب شیطان» درامریکا گردش می‌کرد و پولهای هنگفت درمی‌آورد، مغـزهـای صنعت سینما

معتقد شدند که این است سلاحی که باید درجنگ با تلویزیون به کار رود. هولیوود دست به دفاع «عمیق» زد

طریق «دید طبیعی» نیز مانند « سینه راما » خارج از صنعت سینما و با سرمایهٔ خصوصی درست شده بود؛ اما برخلاف سینه راما به تغییرات عمده‌ای در وسایل موجود احتیاج نداشت. دکورهای عادی، نورعادی، و داستانهای عادی برای «دید طبیعی» قابل استفاده بودند. تنها چیز مهمی که تازگی داشت دوربین دوعدسی خاص «دید طبیعی» بودکه‌باآن می‌بایست صحنه‌ها را فیلمبرداری‌کرد. این دوربین صحنه‌ها را با اندکی اختلاف زاویه روی دونوار فیلم ضبط می‌کرد. اختلاف زاویهٔ دوعدسی باندازهٔ اختلاف زاویهٔ دوچشم انسان بود. درسینما، یك جفت‌آپارات وابسته به‌یکدیگرومجهز به‌عدسی «پولاروید» این دونوار رادرآن واحد روی پرده‌می‌انداختند. هنگامی‌که‌بیننده پرده راباعینك دورنگ تماشا می‌کرد، دوتصویر باهم آمیخته می‌شدند و به صورت یك تصویربرجسته درمی‌آمدند چون تماشاگران‌بهای‌عینك رامی‌پرداختند، مخارج تجهیز سینما برای نشان دادن این‌گونه فیلم بیش از ۲۰۰۰ دلار نمی‌شد.

هولیوود همین که دست به تهیهٔ این نوع فیلم زد، شروع‌کرد به اینکه از جوش و جلایی که درمیان مردم پدیدآمده بود تا آنجاکه می‌تواند استفاده‌کند. به زودی فضا پر از اشکال پرنده شد. هیکلهای کاریکاتوری ازپرده به طرف تماشاگران پروازمی‌کردند، ساکنان‌کرات دیگرچنگال خود را به سوی‌آنها دراز می‌کردند، جانوران دریایی به سوی‌آنها خیزبرمی‌داشتند. اما تهیه‌کنندگان فیلمهای برجسته، باآنکه وقت زیادی را می‌شد صرف پیدا کردن حیله‌های تازه درفیلمهای خود بکنند، برسرداستانهای بسیار مبتذل این فیلمها چندان وقتی تلف نمی‌کردند. این مردم‌که درفکر پرکردن کیسهٔ خود بودند، به ذوق و هوش و احساس مشتریان خود توجهی نداشتند. ماهها، باران توپ پینگ پونگ وگلولهٔ تپانچه وبشکه‌های‌آبجو وخفاش برسر تماشاگران بارید. در یك صحنه، که شاید سمبولیك بود، یك‌گاوچران بی‌معرفت، توی‌صورت تماشاگران تف انداخت. هنگامی‌که این‌گونه فیلم رفته رفته تازگی خود را ازدست داد، یکی از توزیع‌کنندگان فیلمهای هنری

زیرکانه در اعلان خود نوشت، «چه می‌خواهید، فیلم خوب، یا اینکه جانوری به صورت شما چنگ بزند؟» جواب روشن بود. هنوز یك‌سال نگذشته بود که این فیلمها برای صنعت سینما حکم سم مهلك را پیدا کرد و «فیلم سه بعدی» درمحافل سینمایی با لفظ «مزخرف» مترادف شد. درنتیجه، «قتل» Dial M for Murder و «کیت، مرابوس» Kiss Me Kate وچند فیلم با ارزش دیگرکه دراصل به صورت سه بعدی فیلمبرداری شده بودند، روی فیلم عادی چاپ شدند و به بازار آمدند اما دفاع هولیوود پایان نیافته بود. در پشت صحنه، مخترعان وکارشناسان با جدیت مشغول آزمایش طریقه‌های دیگری بودند تا عینکهای‌ناراحت‌کننده ومعایب دیگرفیلم سه‌بعدی راکه موجب رمیدن تماشاگران شده بود، از میان ببرند.

دراین ضمن، سینه راماکه با نخستین نمایش خود در برود وی موفق شده بود، پیروزیهای‌تازه‌ای به دست آورد. درسال۱۹۵۳که فیلم سه بعدی به‌میدان آمد و از میدان دررفت، بساط سینه راما در چندین شهرگسترده شد و بازارش گرم شد. دوربین چندعدسی وپردهٔ بزرگ وخمیدهٔ آن‌کاملا انقلابی بود. رئالیسم تصویرهای‌آن طوری بودکه‌گویی جهان را به درون سالن نمایش می‌کشید، وتماشاگران‌آن احساس می‌کردند که درمرکز صحنه قرار گرفته‌اند. تأثیر شگفت‌آورآن به سبب فریفتن چشم نبود، بلکه بدین سبب بودکه همهٔ آنچه را که ما به طور طبیعی وعادی می‌توانیم ببینیم، روی فیلم ضبط می‌کرد ونشان می‌داد. هنگامی که ما به جهان اطراف خود نگاه می‌کنیم، مانند این است که درمرکز دایره‌ای قرارداریم. آنچه می‌بینیم، روی‌قوسی تقریباً به عرض ۱۶۵درجه وارتفاع ۶۰درجه ضبط می‌شود. دوربین‌عادی فقط می‌تواند قسمت وسط این‌قوس، یعنی از ۳۰ درجه‌تا۴۵ درجه را ضبط کند. اما دوربین سینه راما می‌تواند تمام میدان دید، چه مرکز و چه حاشیه را ضبط‌کند. فرد والر Fred Waller، مخترع سینه‌راما، ازسالها پیش دریافته بودکه‌آنچه تصور روانی عمق وفضا و فاصله به انسان می‌دهد، همان اشاره‌های مبهمی است که از حاشیهٔ میدان دید به مغز می‌رسد. برای ضبط کردن تمامی میدان دید روی یك عکس، والر دوربینی ساخت‌که درحقیقت ترکیبی ازسه‌دوربین است؛ بدین معنی‌که سه عدسی

هرکدام یك سوم صحنه را در یك آن ضبط می‌کنند. درسالن سینما، سه‌آپارات این سه قسمت را باهم روی پردهٔ خمیدهٔ عظیمی نمایش می‌دهند. تصویری‌که روی پرده می‌افتد، شش برابرتصویر پردهٔ عادی است. چون پهنای تصویر روی پرده به اندازهٔ فراخی میدان دید انسان است، تماشاگر احساس نمی‌کندکه از خارج به صحنه‌ای مصنوعی می‌نگرد. درحقیقت مانند این است‌که ازمرکزدنیای روی پرده‌گذشته‌ایم و ازمیان صحنه به اطراف خود نگاه می‌کنیم. مانند این است‌که انسان وارد بعد چهارم شده باشد!

برای تکمیل واقعیت بصری‌سینه راما، هازاردریوز Hazard Reeves یك طریق ضبط صوت انقلابی اختراع کرد که اساس پخش صوت را درسینما دگرگون ساخت و همچنین فکر مربوط کردن هرصدایی‌را بامنبع آن پدیدآورد. هنگام فیلمبرداری، شش میکروفون همه جانبه را در جاهای مختلف قرار می‌دهند وصدای آنهارا در شش مجرا ضبط می‌کنند. درسالن سینما، این‌صدا را به‌وسیله چندین بلندگو پخش می‌کنند. معمولا پنج بلندگو پشت پرده قرارمی‌گیرد ودوبلندگو در دو طرف سالن ویك بلندگو درعقب. بدین ترتیب هنگام نمایش سینه راما برای نخستین‌بار جهت پخش‌صدا با منبع بصری صدا مربوط شد. این‌سیستم صدای جهت‌دار احساس داخل بودن درصحنه رابی‌اندازه تقویت می‌کرد، به‌طوری که تماشاگرمی‌پنداشت شخصاً باحوادث مربوط است ودرآنها شرکت دارد؛ واین نسبت به‌احساس سادهٔ انطباق باآدمها وحوادث فیلم عادی، بسیارقویتر بود . درصحنهٔ معروفی از یك فیلم سینه‌راما تماشاگران احساس می‌کنند که درصندلی‌جلو یك قطارراه‌آهن نشسته‌اند. این احساس باصدای تق‌تق واگون وجیغهایی که از هرطرف شنیده می‌شود، تقویت می‌گردد، وهنگامی‌که قطار با سرعت دلهره‌آور به پرتگاهها نزدیک می‌شود ، خود تماشاگران نیز بی اختیار جیغ می‌کشند .

متأسفانه پرداختن به این قبیل صحنه‌های هیجان آور، قدرت بیان سینه‌راما را تاحد زیادی پوشانده است. تاکنون فیلمهای سینه راما چیزی جز سیر و سیاحت و نشان دادن خیابانهای تماشایی نبوده‌اند. همهٔ مسائل فنی سینه‌راما نیزهنوز حل‌نشده‌اند. سه‌قسمت‌پرده

درست با هم‌جور نمی‌شوند. صدا را باید تاحد گوش خراشی بلند نگاه دارند تاجهت آن آشکارشود. درنماهای بسیار دور، خط افق به‌طرف بالا خم می‌شود. اما به طور کلی می‌توان گفت کـه قدرت فنی سینه‌راما از فیلمهایی‌که تاکنون برای‌آن ساخته‌اند بسیار بیشتراست. حتی‌می‌توان گفت کمتراختراعی‌با این‌همه امکانات، تاکنون با این بی‌ذوقی‌وبی‌همتی مورد استفاده قرارگرفته است. درنتیجه به‌ندرت می‌توان زیبایی‌وگویایی ذاتی‌سینه‌راما راروی پرده دید- مگردرصحنه‌هایی‌مانند«صحنهٔ‌لاسکالا» La Scala درنخستین فیلم سینه راما. دراین صحنه ازاوپرای وردی هنر و فن هماهنگی‌کامل دارند. تماشاگران اوپرا رابه‌صورتی‌که‌تاکنون دیده نشده است می‌بینند؛ به‌صورت زنده ونزدیك -چه ازلحاظ تصویر وچه ازلحاظ صدا. دراین قبیل لحظات، سینه‌راما ذات زندهٔ واقعیت‌را به صورتی نشان می‌دهد کـه تاکنون در هیچ فیلمی دیده نشده است . و پرده‌های پهن که بعدها ساخته شد، فقط اندکی بدان شباهت دارند.

اما سینه‌راما باهمهٔ شهرتی‌که دارد،وباآنکه درآمدآن درتاریخ سینما سابقه نداشته است، همچنان محدود مانده است. در امریکا فقط ۱۴ دستگاه دائمی سینه‌راما درشهرهای بزرگ وجود دارد، وشمار این دستگاهها درسراسرجهان از ۳۰ تجاوز نمی‌کند. وهمهٔ این دستگاهها در دست صاحبان سینه راما است. این اشخاص خودشان فیلم می سازند وخودشان سالنهای نمایش فیلم‌را اجاره می‌کنند ودستگاههای سینه‌راما رادرآنها نصب می‌کنند. درابتدا، درسالهای درازی که مشغول جستجو وتکمیل اختراع خود بودند ، کوشیدند که ازصنعت سینما کمك مالی بگیرند.اما توفیقی نیافتند. استودیوها گفتند که اختراع جالبی‌است، ولی‌عملی نیست. حتی پس‌ازآنکه نخستین فیلم سینه راما در برودوی به‌نمایش گذاشته شد، صاحبان استودیو گفتند که این طریقه پیچیده‌تر وپرخرجترازآن است که سینما بتواندآن‌را به‌کاربرد. تنها تجهیزیك سالن برای‌نمایش سینه‌راما درحدود ۷۵۰۰۰ دلارخرج دارد وهیچکدام ازوسایل سینه راما برای نمایش هیچ نوع فیلم دیگری به کار نمی‌آید. اما هنگامی‌که سینه راما درشهرهای مختلف رکورد فروش را شکست، صاحبان صنعت سینما به‌این فکرافتادندکه «چیزی شبیه به سینه‌راما» رابه‌جای‌آن‌به مردم عرضه کنند بدین‌ترتیب‌درظرف یک سال سینه‌راما

صنعت سینمارا دچار تحولی‌ساخت که اهمیت‌آن از ظهور فیلم‌ناطق در ۱۹۲۸کمتر نبود.

۱۹۵۳ سال تحول بود. حتی‌هنگامی‌که سینماها سرگرم نمایش فیلمهای «سه‌بعدی» بودند، مدیران سینماها منظرهٔ آینده را دیدند. به تقلیدآشکار از سینه راما، پردهٔ سینما را بزرگ کردند وفیلمهای‌عادی را با ابعاد بزرگ بی‌سابقه‌ای، به‌قیمت تاری تصویر، روی آنها نمایش دادند. درهولیوود نیزنشانه‌هایی ازتحول به‌چشم می‌خورد. گرچه اکثر استودیوها به ساختن فیلمهای سه بعدی ادامه دادند، لااقل یکی ازآنها تمام دارایی‌خودرا برای ساختن یك پردهٔ پهن‌حقیقی به خطر انداخت. دراوایل ژانویه، اسپیروس اسکوراس Spyros Skouras ، رئیس فوکس قرن بیستم، اعلام کرد که‌کارخانهٔ اوامتیاز استفاده از «آنامور-فوسکوپ» Anamorphoscope را، که ربع‌قرن پیش‌به‌وسیلهٔ یك‌نفر فرانسوی به نام دکتر هانری کرسین Henri Chrétien اختراع شده بود، به دست آورده است . اساس آن عبارت بود از یك عدسی «آنامورفیك» یا « مغشوش کننده » که یك تصویر پهن را «فشرده» می‌ساخت و روی فیلم عادی ۳۵ میلی متری ضبط می‌کرد. در سالن سینما عدسی دیگری تصویررا «باز» می‌کرد وروی پرده‌ای که پهنای آن بیش‌از دوبرابر پردهٔ عادی بود، نمایش می‌داد. شگفت این‌است که هنگامی‌که دکترکرسین در۱۹۲۸ اختراع خودرا در پاریس به‌نمایش گذاشت،سینماگران که شورفیلم ناطق به‌سرداشتندآن‌را نادیده گرفتند. اکنون، به سبب بحران تلویزیون، اسکوراس این اختراع را به‌عنوان نجاتدهندهٔ سینما ستایش کرد. بابوق وکرنا اسم «آنامورفوسکوپ» را عوض‌کردند و آن را «سینما سکوپ» Cinema Scope نامیدند . کارخانه فوکس پختگی نشان داد واز ساختن یك فیلم فوری بی‌ارزش برای بهره برداری ازاین اختراع خودداری کرد. در عوض، در پائیز ۱۹۵۳ «سینما سکوپ» بافیلم «ردا» The Robe به‌جهان معرفی شد ، و این که از روی رمان توراتی‌پرفروش لوید دوگلاس Lloyd-Douglas ساخته شده بود، پنج میلیون دلار برای کارخانه تمام شد ویکی از بزرگترین فیلمهای کارخانهٔ فوکس بود.

درابتدا ، دستگاه تبلغات‌کارخانهٔ فوکس اصرار داشت که وجوه

تشابه سینه راما و سینماسکوپ را مورد تأکید قرار دهد. سینماسکوپ را می‌شد مانند سینه راما بی‌عینك تماشا کرد؛ سینما سکوپ نیز پردهٔ بزرگ خمیده داشت، اما علی‌رغم دعاوی آنها، توهم «عمق» درسینما سکوپ وهمی بیش‌نبود. حتی‌پهن‌ترین عدسی‌آن نیزوسعت میدان دید سینه راما را نداشت. درنتیجه فقط تقلید ناقصی‌ازدید طبیعی‌چشم بود. صدای سه نواری‌آن نیزبه‌پای صدای هفت نواری سینه راما نمی‌رسید. از لحاظ روشنی و دقت تصویر نیزخیلی ازآن فاصله داشت. ولی‌کسی گوشش به‌این حرفها بدهکارنبود. سینما سکوپ همان « چیز شبیه به‌ـ سینه راما» بود که صنعت سینما درپی‌اش می‌گشت. اندازه وشکل‌پردهٔ سینما سکوپ البته نظرگیربود، وازجهات عملی‌نیزبرسینه‌راما برتریهای فراوان داشت. چون عدسی‌سینما سکوپ را می‌شد به‌آپارات عادی وصل کرد، دستگاههای گرانبها بی‌مصرف نمی‌گشت؛ و مخارج تجهیزسینما طوری‌بودکه‌غالب‌صاحبان‌توانایی پرداخت آن‌راداشتند. مجموعاً درحدود ۲۰،۰۰۰ دلار برای خریدن عدسیها ونصب پرده ودستگاههای صدای استروفونیك. سینما سکوپ نه‌تنها بسیارکم خرج‌تر ازسینه راما بود، بلکه باوسائل سینما سکوپ انواع دیگرفیلم را نیزمی‌شد نمایش داد ـ همین قدرکافی‌بود که عدسی‌سینما سکوپ‌را بردارند وپرده را باگذاشتن ماسك روی آپارات کوچك کنند. علاوه براین، کارخانهٔ فوکس برای تسریع فروش وسایل سینما سکوپ، اعلام کرد که حاضراست دوربین وعدسی سینما سکوپ را دراختیاراستودیوهای دیگربگذارد تاصاحبان سینما یقین‌داشته باشند که جریان تولید فیلم سینما سکوپ ادامه‌خواهد داشت. باتمهیداین مقدمات‌وبه‌سبب‌استقبال‌پرشورتماشاگران ازفیلم«ردا» به‌زودی سفارش وسایل سینماسکوپ ازسینماهای‌کوچك وبزرگ به‌طرف کارخانه سرازیرشد. در۱۹۵۷ از ۲۰،۰۰۰ سینمای‌امریکا، ۱۷،۵۰۰ سینما مجهزبه‌عدسی وپردهٔ سینما سکوپ شده بودند، واین‌رقم همچنان درحال افزایش است.

باگسترش سینما سکوپ درامریکا، استودیوهای دیگرفیلم سه بعدی را رها کردند وبه‌کاروان سینما سکوپ پیوستند. چیزی نگذشت که اشکال دیگر عدسی آنامورفیك نیز به‌آزمایش گذاشته شد. مثلا برادران توشینسکی Tushinsky طریقهٔ «سوپر سکوپ» ـ Supe

rscope را عرضه کردند که شکل دیگری بود ازهمان اختراع دکتر کرسین وبه سینماداران امکان می‌دادکه با گرداندن یك صفحه، هرگونه فیلمی‌را به‌هرشکل واندازه‌ای که باشد، نمایش دهند. کارخانهٔ زایس ـ اوپتون درآلمان شکل دیگری از عدسی‌آنامورفیك را برای برادران وارنردرست کرد که «وارنرسوپرسکوپ» نامیده شد. دراروپا، طریقهٔ «سینه پانوراميك» Cinepanoramicکه یك‌اختراع فرانسوی‌است، ازمدتی‌پیش به‌وسیلهٔ استودیوهای فرانسوی و ایتالیایی به‌کار بسته شده بود و در انگلستان نیز همین طریقه را تحت عنوان « کامراسکوپ » Camera Scope به کار می‌بردند . سینماسکوپ ، سوپر سکوپ ، ویستاراما، تریلاراما، تکنی‌راما، ویدوسکوپ، ویستاسکوپ،دل‌راما،.. رشته درازشد وبرای مقابله بخطر تلویزیون هرکسی راهی پیدا کرد. اما بیشتراستودیوها، برای فیلمهای عادی خود هرطریقی‌را به‌کاربرند، برای فیلمهای بزرگ وباشکوه ونمایشهای رقص وساز وآوازخودهمان سینماسکوپ را انتخاب می‌کنند.

فقط کارخانهٔ پارامونت بود که پردهٔ بسیار پهن سینما سکوپ را (که عرض آن دوبرابرونیم ارتفاع آن است) نپذیرفت واز اصل «فشردن» عکس نیز پیروی نکرد. کارشناسان پارامونت اعتراض کردند ـ وتاحد زیادی نیز حق داشتند ـ که فشردن یك تصویر پهن دریك عکس ۳۵ میلی‌متری باعث می‌شود که تصویرروی پرده تارشود و ذرات فیلم نیز که بیش‌ازحد بزرگ می‌شوند، روی پرده به‌چشم بخورند . برای حل این مشکل آنهـا طریق خاص خود را که « ویستاویژن » ـ Vista Vision نامیده شد پدیدآوردند. این طریق تصورکاملا تازه‌ای رادر فیلمبرداری مطرح کرد. دوربین ویستاویژن به‌جای «فشردن» تصویر صحنه را روی فیلم منفی ۷۰ میلی‌متری ضبط می‌کند، و سپس آن‌را درلابراتوار روی فیلم ۳۵ میلی‌متری چاپ می‌کنند. نتیجه مانندایـن است که یك عکس عادی را کوچك کرده باشیم؛ جزئیات صحنه بهتر دیده می‌شود وفیلم روشنتر است . به‌همین جهت فیلم ویستاویژن را می‌توان درسینما تاحد زیادی روی پرده بزرگ کرد ، بی‌آنکه رنگ ببازد یادقت آن ازمیان برود. علاوه‌براین، باآنکه تصویرویستاویژن را می‌توان بسیاربزرگ کرد، شکل پردهٔ آن مانند پردهٔ سینما سکوپ

دراز وباریك و نوار مانند نیست، بلکه ابعاد آن تناسب بهتری دارد. البته برای نمایش فیلم ویستاویژن سینما داران ناچار بودند عدسی دیگری برای آپارات خود بخرند، ولی عوض کردن پرده لزومی نداشت، زیرا که یك پرده را می توان به کمك ماسك برای فیلم سینما سکوپ وویستاویژن هردو به کارگرفت پارامونت نیز مانند فوکس اعلام کرد که حاضر است دوربین ویستاویژن را در اختیار استودیوهای دیگر نیز بگذارد، و استودیوها از همه طرف برای گرفتن دوربین به پارامونت روی آوردند. در ۱۹۵۴ دیگر صنعت سینما فیلم برجسته را رها کرده وبه پردهٔ پهن دل بسته بود.

همچنانکه بازار پرده‌های پهن گرمتر می‌شد، سینماداران پرده‌های خود را تاآنجا که دیوارهای سالن اجازه می‌داد پهن‌تر می‌کردند. دربعضی ازسینماها عرض پرده کما بیش به ۲۰ متر می‌رسید و مساحت آن سه برابر مساحت پرده‌های سابق بود. گسترش پرده، به‌زودی نقائص طریقهٔ « فشردن » تصویر را ، چنانکه کارشناسان ویستاویژن پیش‌بینی کرده بودند، آشکارساخت. یك عکس ۳۵ میلی‌متری را، که به‌اندازهٔ تمبر پست است، نمی‌توان تاعرض بیست متر بزرگ کرد ودر عین حال روشنی ودقت آن را نیز نگه داشت. هر چه پرده بزرگتر باشد، کیفیت تصویربدتر می‌شود. فیلم سیاه و سفید روی این پرده‌ها تار وخاکستری رنگ می‌شد وفیلم رنگی، رنگ و رو رفته می‌نمود . علت معلوم بود: روی عکس ۳۵ میلی‌متری آن‌اندازه «مواد» تصویری وجود نداشت که پهنهٔ عظیم پرده‌های جدید را پرکند. ظاهراً تنها راه حل این بودکه عرض نوار فیلم را بیشتر کنند . ولی استودیوها، با اینکه این مطلب را می‌دانستند ، همچنان به فیلم ۳۵ میلی متری چسبیده بودند؛ زیرا می‌دانستند که اگرابعاد نسخه‌های فیلم را تغییر دهند ، این کار مستلزم مخارج هنگفت برای تغییر آپاراتهای سینماها خواهد بود. استودیوها گمان می‌کردند که سینما داران، که تازه‌پولهای گزافی‌برای خرید عدسیهای سینما سکوپ وویستاویژن وپرده‌های پهن پرداخته بودند ، اگربشنوند که بازهم باید آپاراتهای خودرا عوض‌کنند، جاخواهند خورد. گمان آنها درست بود. هنگامی‌که کارخانهٔ پارامونت در ۱۹۵۵ کوشید نسخه‌های ۷۰ میلی‌متری ویستاویژن را توزیع کند،

سینماداران چنان مقاومت کردند که نقشه یکسره بهم خورد. درهمین ایام بود که فوکس قرن بیستم ساخته شدن فیلم « سینما سکوپ ۵۵» را اعلام کرد ؛ و آن شکل تازه‌ای از سینما سکوپ بود که منفی آن روی نوار۵۵ میلی‌متری برداشته می‌شد. فوکس همچنان امیدوار بود که نسخه‌های نمایشی را برای سینماهـای بزرگ روی همین نوار ۵۵ میلی‌متری چاپ کند؛ ولی‌باز سینما داران نپذیرفتند، ودر نتیجه فیلم «چرخ فلك» Carousel (۱۹۵۶)، یعنی‌نخستین فیلمی‌که به‌طریق «سینما سکوپ ۵۵» برداشته شد، روی نوار ۳۵ میلی‌متری چاپ شد و فقط به‌همین صورت توزیع شد. اما حتی به‌همین شکل نیز، «سینما سکوپ ۵۵ » نسبت به سینمـا سکوپ سابق از حیث روشنی و وضوح برتریهای فراوان داشت .

باهمهٔ مخالفت سینماداران، «فیلم پهن» نیز درپائیز ۱۹۵۵ بانمایش‌فیلم Oklahoma! که به‌طریق « تاد ـ ائو » Todd - Ao روی‌نوار ۶۵ میلی‌متری چاپ شده‌بود، توفیق‌آمیزبود. برای اجرای این‌نقشه، نمایشگرکهنه‌کار مایك تاد Mike Todd همان‌کاری‌را کرد که‌صاحبان سینه‌راما کرده‌بودند؛ یعنی به‌سینماداران کاری‌نداشت، بلکه درسراسر امریکا سالنهایی اجاره‌کرد وآنهارا باوسایل لازم‌برای نمایش فیلم خود مجهزساخت. تاد که یکی‌ازسرمایه‌گذاران‌اصلی سینه‌راما بود، معتقدشدکه برای‌حصول نتیجه‌ای‌شبیه‌سینه‌راماراه‌ساده‌تری‌می‌توان‌یافت. به‌همین جهت از سینه‌راما جداشد تا راهی پیدا کند برای اینکه فیلمی شبیه سینه‌راما را بی‌آنکه‌محتاج به‌سه‌آپارات جداگانه باشد،نمایش‌دهد. وی‌مشکل‌خویش‌را نزددکتر براین‌اوبرین Brain O' Brien،یکی ازکارشناسان «امریکن اوپتیکال کمپانی» ـ American Optcial Company برد ودکتر اوبرین طریقی پدیدآورد که به «تاد ـ ائو» معروف‌شد. این‌طریق ازحیث منحنی‌بودن پرده وچندجهتی بودن‌صدا، تقلید آشکاری است از سینه‌رامـا. وچون فیلم۶۵ میلی‌متری را فقط به‌وسیلهٔ یك‌آپارات‌نمایش می‌دهند، خط حدفاصل سه‌پردهٔ سینه‌راما در درآن دیده نمی‌شود. ولی‌شباهت‌آن به سینه‌راماکاملا سطحی‌است، زیرا که‌طریق « تاد ـ ائو » نمی‌تواند تصورعمق واحساس شگفت‌انگیز واقع بودن در درون صحنه‌را پدیدآورد. اما فقط در قیاس با سینه‌راما است

که‌نقائص «تاد ـ ائو» آشکار می‌شود؛ وگرنه این‌طریق به‌عنوان یکی از اشکال پردهٔ پهن، برتریهای به‌کاربردن فیلم پهن‌را در فیلمبرداری و چاپ، قطعاً اثبات می‌کند. « تاد ـ ائو » پهن‌ترین «پرده‌های پهن» را با تصویری پاکیزه ودرخشان پرمی‌کند که‌ازهرتصویر «فشرده» ای‌که به‌وسیلهٔ فیلم ۳۵میلی‌متری نشان داده‌شود، روشنتر و دقیق‌تر است. از این لحاظ «تاد ـ ائو» پیشرفتی را در زمینهٔ نمایش فیلم نشان می‌دهد.

اینکه چقدرطول خواهدکشید تا سینماداران حاضرشوند بار دیگروسایل‌نمایش خودرا عوض‌کنند، مطلبی‌است‌که هنوز معلوم‌نیست. ولی اگر این‌امر شدنی‌باشد، طولی نخواهدکشید. حتی‌همان وقتی که «تاد ـ ائو» به‌نمایش گذاشته می‌شد، متروگلدوین مایر اعلام کرد که مشغول درست کردن طریقی‌است به‌نام «کامرا ۶۵» برای «عظیمترین پرده‌ها». آزمایش‌فیلم به‌اندازه‌های مختلف‌دیگر نیزادامه دارد؛ زیرا غالب کارشناسان عقیده‌دارندکه‌فیلم ۳۵میلی‌متری برای پرده‌های‌پهن مناسب‌نیست ودیر یا زود فیلم پهن‌تری جای‌آنرا خواهدگرفت.

اکنون‌که پنج شش‌طریق فیلمبرداری‌ونمایش، وپنج شش‌اندازهٔ فیلم درمراحل‌مختلف تکامل‌هستند،نمی‌توان‌گفت‌که سرانجام‌کار به کجا خواهدکشید. امروز سینماداران درست مانند سالهای ظهور فیلم ناطق، برسر دوراهی قرارگرفته‌اند. پیداست‌که نمی‌توانند هرروزدستگاههای تازه بخرند، واگردستگاهی بخرندکه‌چندی بعد بی‌مصرف شود، زیان آنها کلان‌خواهد بود. سینماداران نه‌تنها بایدحدس بزنندکه کدام‌طریق بیشتردوام خواهدکرد، بلکه این‌را نیزباید بدانندکه‌فیلمهای پرفروش درکدام‌طریق بیشتر ساخته‌خواهدشد. زیرا شکی‌نیست‌که یکی ازاشکال پردهٔ پهن‌ماندنی است. بحث در این‌است که کدام‌یك؟

آمار نشان می‌دهدکه اززمان‌ظهورتلویزیون، همچنان‌که‌مساحت پرده‌ها افزایش‌یافته‌است، ازتماشاگران سینماکاسته شده‌است. درتابستان ۱۹۵۶ رقم فروش بلیط تا ۲۵ میلیون در هفته پایین‌آمد، واین رقم بی‌سابقه‌بود. البته‌گفتن‌ندارد که این‌رقم هنوزبسیار بزرگ‌است وهمین کافی‌است‌که‌سینماراهمچنان درردیفهای‌بالای تجارتهای‌بزرگ نگه‌دارد.

معهذا، درقیاس باسالهای پس‌ازجنگ وپیش‌ازتلویزیون، یعنی ۱۹۴۶ و۱۹۴۷که تقریباً همه به‌سینما می‌رفتند، کاهش تماشاگران سینما قابل ملاحظه است. در آن‌زمان خوشبینان تخمین می‌زدند که هفته‌ای ۹۰ میلیون بلیط به‌فروش می‌رسد؛ حال آنکه شاید ۸۵ میلیون رقم درست‌تری می‌بود. درهرحال، روشن است‌که درمدتی کمتر از ده‌سال، سینما بیش‌ازنیمی‌ازمشتریان‌خودرا ازدست‌داده است. این‌کاهش عظیم، به‌همهٔ سینماها لطمه‌زده است، ولی‌سینماهای‌کوچك محلی بیش ازهمه آسیب دیده‌اند. زیرا که‌این سینماها مشتریان «معتاد» خودرا ـ یعنی کسانی‌که فیلم هرچه بود هفته‌ای چندبار به‌سینما می‌رفتند را ازدست داده‌اند. اکنون‌آن «معتادان» درخانهٔ خود می‌نشینند وفیلم ـ وبرنامه های دیگر ـ را درتلویزیون‌خود تماشا می‌کنند.

البته انگیزهٔ پدیدآمدن پرده‌های پهن این‌میل ـ یاحتی این ضرورت ـ بودکه سینماپشتیبانی هردوگروه «معتادان» و «صاحبنظران» را باز یابد. اکنون‌که باوجود تلویزیون آن‌همه‌سرگرمی‌عادی ـ وگاهی غیرعادی ـ درخانه فراهم شده‌بود، استودیوها دریافتندکه تنها راه باز ـ گرداندن مردم به‌سینما این‌است‌که‌چیزی به‌آنهاعرضه شودکه تفاوت‌آن با تلویزیون محسوس‌باشد؛ چیزی‌که تلویزیون هرگز نتواند نظیرش‌را عرضه‌کند. هنگامی‌که پردهٔ پهن ابتدا به‌بازار آمد، درحقیقت گروه کثیری ازخانه‌های خود بیرون‌کشیده شدند. اما وقتی می‌بینیم‌که پنجاه میلیون تماشاگربلیط نمی‌خرند، پیداست که عیبی درکار است. با همهٔ اختلاف سلیقه‌ها، به‌نظرمی‌رسدکه «معتادان» سابق و سینمادوستان در یك‌نکته توافق دارند، و آن اینکه اندازهٔ پرده برای جلب آنها کافی نیست. ارزشهای دراماتیك وداستانی‌وهنری هنوز اهمیت‌دارند ـ وشاید اکنون بیش‌ازهرزمانی اهمیت داشته باشند.

بدبختانه این‌کیفیات باآمدن پرده‌های پهن بیش از هرچیزی آسیب دیده‌اند. زیرا گرچه ویستاها واسکوپها وویژنها ازخروج کلی تماشاگران جلوگیری‌کرده‌اند، بایددانست‌که تمامی‌ساختمان هنری‌فیلم را نیز متزلزل ساخته‌اند. در نتیجه، با آنکه رئالیسم سینما بالقوه افزایش بسیاریافت، نخستین‌فیلمهایی‌که درطریقهای‌جدید ساخته شد، سخت مصنوعی وتئاتری‌بود. دراین‌دوره، تهیه‌کنندگان‌که افزایش‌مخارج

دکورهای بزرگ و تنظیم نور را در نظرداشتند، کوشیدند که مخارج فیلمبرداری راکم‌کنند. می‌گفتند که درشت‌نما و نمای متوسط دیگر لازم نیست، زیرا که درشتی‌تصویر روی پرده، امکان این‌را می‌دهد که کوچکترین حرکات‌را درنمای دور نیزنشان دهیم. همچنین‌گمان می‌کردندکه افزایش سطح تصویر برای‌حفظ علاقهٔ تماشاگران کافی است و لزومی‌ندارد که‌جای دوربین یازاویهٔ دید آن‌را تغییردهیم. در نتیجه، فیلمها ناچار راکد وبی‌حرکت شدند. هرچه نماها درازتر ودرشت‌نماها کمترشدند تقطیع زمان وبرجسته ساختن‌جزئیات وآزادی حرکت‌که‌از خواص‌فیلم بود دشوارترشد. کارگردان‌که ازهستهٔ اصلی‌فن فیلم محروم شده‌بود، راهی ندید جزاینکه شیوه‌های تئاتررا درسینما به‌کار برد و حرکت دوربین و بازیگررا به‌حرکات تئاتری از چپ به‌راست ومرکز محدود سازد. وچون مجبورشد دوربین‌را به‌طور آهسته ودور ازآفرینش هنری برای ضبط‌آنچه ازجلوعدسی پهن آن می‌گذشت به‌کار برد، فیلم او ناچار آن قوت تأثیر ودرون‌نگری وقدرت تأکید راکه ازتغییرسریع زاویهٔ دید حاصل می‌شد، ازدست داد. حتی ماهرترین پیوندگران نیز پیوندکردن این‌نماهای دوررا تقریباً دشواریافتند. دراین نماها آن‌تنوع ونرمی‌که برای ایجاد وزن وهیجان وافزایش‌سرعت یا تغییرحال‌صحنه لازم بود، وجود نداشت. آنچه واقعاً امکان‌داشت عبارت بود از یك‌نوع پیوند کاملا بدوی؛ یعنی وصل‌کردن قطعات درازفیلم ودرآوردن‌آنها به شکل صحنه‌های کند و سنگین. نتیجه‌آنکه گرچه تماشاگران اکنون بسیاربیشتر می‌دیدند، ولی‌احساس‌همبستگی شخصی‌آنها با صحنه بسیار کمتر بود. تصویرهای درشت روی پرده، با همهٔ درشتی‌خود به‌طرز عجیبی بی‌جان و دورافتاده می‌نمودند.

ولی مشکل کارگردان تنها این‌نبود که می‌بایست با تصویرهای بسیاردرشت کارکند؛ بلکه‌این‌بودکه کارگردان نمی‌دانست فیلم اوسرانجام چگونه ازکار درخواهد آمد. ازطرف دیگر استودیوها به‌این مشکلات کاری‌نداشتند. آنها طوری عمل می‌کردند که گویی همهٔ پرده‌ها یك اندازه‌اند؛ حال‌آنکه درحقیقت‌دیگرپردهٔ سینما شکل واندازهٔ معینی نداشت. اکنون ابعاد پرده‌ها به‌اندازهٔ ابعادسالنهای سینما متفاوت بود. بنابراین‌کارگردانها حق‌داشتندنگران‌باشند؛ زیراکه هرگزنمی‌توانستند

ازنتیجهٔ کارخود مطمئن‌باشند. مثلا درفیلم «مردی‌که زیاد می‌دانست» The Man Who Knew Too Much (۱۹۵۶) آلفرد هیچکاك با دقت تمام نمایشی‌قرار داده‌بودکه عبارت‌بود از درشت‌نمای عظیمی از لبهای مردی‌که دردم مرگ چیزی درگوش جیمز استوارت می‌گوید. منظرهٔ لبها وگوش‌عظیمی که‌روی پرده دیده می‌شد قدری وحشتناك ـ وچنانکه بی‌شك غرض هیچکاك بوده است ـ اندکی مضحك‌بود. ولی هنگامی‌که‌فیلم‌را روی پرده‌های‌کوچکتر نمایش می‌دادند، این‌درشت‌نما نیز مانند سایر درشت‌نماها به‌نظر می‌رسید وطنز وحشتزای آن از میان می‌رفت. لااقل دراین‌مورد کارگردان قدرت‌درشت‌نمایی پردهٔ پهن را زیرکانه برای القاء وحشت به‌تماشاگران به‌کار برده بود؛ ولی در سینماهای‌جدید غالب درشت‌نماها همین‌احساس‌را القاء می‌کنند، بی‌آنکه قصدکارگردان‌چنین‌بوده باشد. مثلا در «پادشاه ومن» ـ The King and I (۱۹۵۶) نمای نیمه نزدیکی بود از دبوراکار با لباس دامن گشاد عهد ملکهٔ ویکتوریا. درسینمای «روکسی» خود دبوراکار دراین نما به‌سختی دیده می‌شد، زیراکه دامن او بیست مترعرض پرده را فراگرفته بود!

پس عجیب‌نیست‌که برای‌کارگردانها مشکل وحتی غیر ممکن باشدکه طرح صحنه‌هایی را بریزندکه حساب اختلاف همهٔ پرده‌هایی‌که فیلم روی آنها نشان داده خواهد شد درآنها منظور شده باشد. درهر سینمایی‌فیلم آنها شکلی به‌خود می‌گیرد وتأثیر دیگری درتماشاگران می‌کند. مثلا در «فرماندهی هوایی» ـ Strategic Air Command (۱۹۵۴) که به‌طریق ویستاویژن برداشته شده بود، نماهای هوایی زیبایی از هواپیماهای غولپیکر «ب۳۶» و «ب۴۷» نشان داده می‌شد، ودرضمن این‌نماها، نماهای دیگری بود از جیمز ـ استوارت وزنش که‌در اتاق خواب همدیگررا می‌بوسیدند و خداحافظی می‌کردند. روی پردهٔ عظیم سینمای پارامونت نیویورك، درشت‌نماهای اتاق‌خواب بی‌اندازه درشت وبی‌معنی می‌نمود، حال‌آنکه منظرهٔ بمب ـ افکنهای‌نقره‌ای رنگی‌که خطی‌درآسمان می‌کشیدند، قدرت نمایش‌پردهٔ پهن‌را به‌نحوی عالی‌نشان می‌داد. روی پرده‌های‌کوچکتر، همین‌منظرهٔ عالی هواپیماها کوچك وناچیزجلوه می‌کرد و درعوض درشت‌نماهای

اتاق قابل قبول می‌شدند.

اما اگرهم همهٔ پرده‌ها یك‌اندازه می‌بودند ومشکل تفاوت ابعاد پرده‌ها وجود نمی‌داشت، باز کارگردان با مشکل ترکیب نماها برای چنین پرده‌های عظیمی روبه‌رو می‌بود. زیراکه ممکن‌بود منظرهٔ کوه ودشت وهجوم گلهٔ گاورا خوب ترکیب‌بندی‌کند، ولی مشکل ترکیب‌بندی‌های محدودتر همچنان باقی می‌ماند. به‌همین‌جهت این روزها در بسیاری ازفیلمها می‌بینیم‌که مثلا دو بازیگر دراتاقی باهم صحبت می‌کنند وآن اتاق تمام پرده‌را، که به‌اندازهٔ یك خیابان عرض دارد، فرا گرفته‌است. کار هنگامی مشکلتر می‌شودکه کارگردان ناچار باشد این قبیل صحنه‌های محدودرا همراه منظره‌های وسیع وچشم پرکن نشان دهد. روی پرده‌ای‌که لحظه‌ای یك‌کشتی‌جنگی را از سرتا ته برداشته، دیدن یك‌آدم به‌طول ۲۰ مترغیر طبیعی‌وناراحت‌کننده است. این‌قبیل تغییرات روی‌پردهٔ کوچك سابق پذیرفتنی بود؛ زیرا که ابعادآن پرده تا این‌حد اغراق‌آمیز نبود. ولی‌روی‌پردهٔ بزرگ‌امروزی هرتغییری‌در اندازه‌ها فوراً به‌چشم می‌خورد، و از اینجا مسائلی‌مطرح می‌شود که هیچکدام ازاشکال سابق‌سینما قادربه‌حل‌آنهانیستند. پیداست تاهنگامی که درشیوه‌های کهنه تجدید نظرنشود یاشیوه‌های تازه‌ای جای آنهارا نگیرد، کارگردان متوسط در تنگنای وسعت پرده‌های جدید گرفتار خواهندماند.

از طرف دیگر، کارگردانهای برجستهٔ هولیوود، با احتیاط به کاوش دراین‌زمین ناشناخته پرداخته‌اند. هرچند ازوسعت این پرده‌ها بیم‌دارند، تصمیم‌دارندکه این‌پرده‌هارا برای نشان‌دادن چیزهایی مهمتر ازمنظره‌های باشکوه به‌کاربرند؛ اما باهمهٔ زیرکی خود به‌ندرت موفق می‌شوندکه ابعاد پرده‌را ازنظرتماشاگران بپوشانند. پرده دربرابرآنها قرارداد و باید آن را پرکرد. شکل و قبارهٔ پرده باعث می‌شود که تصویر روی‌آن‌چنان بزرگ شود که‌توانایی خودرا برای‌تأثیرکردن در تماشاگران ازدست بدهد. به‌همین‌علت، بسیاری از کارگردانها، برای اینکه تأثیر دراماتیك وداستانی وعاطفی فیلم خودرا حفظ‌کنند، ناچار به‌شیوه‌های تئاتری متوسل شده‌اند. این‌کارگردانها دریافته‌اندکه‌داستانی

که روی این پرده‌های پهن پراکنده شده است، اگر به‌صورت نمایش تئاتری اجرا شود، بهتر می‌تواند تحت اختیار درآید. با انتقال توجه تماشاگران ازیك‌نقطه به‌نقطهٔ‌دیگر، باگرداندن‌نگاه تماشاگران به‌وسیلهٔ حرکات حساب‌شده؛ دسته‌بندی بازیگران وتنظیم نور، این‌کارگردانها توانسته‌اند یکی‌ازبزرگترین مشکلات فیلمسازی‌برای پرده‌های‌بزرگ را ـ که‌عبارت باشدازپخش‌وپراکنده شدن داستان روی یك‌سطح وسیع‌ـ رفته رفته‌آسان‌کنند. برای‌حل‌این‌مشکل ازراه سینمایی‌نیزکوشش‌هایی صورت گرفته است. هنگامی‌که وسعت پرده قوت تاثیر لحظهٔ حساسی رابه‌خطر می‌اندازد، برخی ازکارگردانها باجسارت‌تمام دوسوی‌پرده‌را تاریك می‌سازند وبازی‌را به‌قسمتی از پرده محدود می‌کنند که شباهت زیادی به‌پردهٔ سابق دارد. با آنکه استودیوها این کاررا منع می‌کنند، کارگردانهایی چون جان‌فوره و رابرت‌وایز Wise که در فن برش حرکات استادند، دربه‌کار بردن شیوه‌های خود اصرارمی‌ورزند تا ثابت کنند هنر برش هنوزهم می‌تواند به‌حماسه‌های ویستاویژن ومنظره‌های باشکوه سینما سکوپ‌قوت وسرعت‌ببخشد کارگردانهای فیلمهای رقص وموسیقی نیززحمت زیادی‌کشیده‌اند تاحرکت‌را به‌دوربین بازگردانند، گرچه برای این‌کار، بیشترمتکی به نماهای روان و گذران وگردان هستندتاعوض‌کردن جا وزاویهٔ دوربین. تهیه‌کنندگان این‌شیوه‌رابیشتر می‌پسندند، زیرا که به‌تغییرات پرخرج نورصحنه نیازی ندارد.

اما حد اعلای توفیق این شیوه‌ها عبارت است ازسازش بازمینهٔ جدید واز روی‌آنها نمی‌توان امکاناتی را که زمینهٔ جدید درقوه دارد سنجید. زیراکه هرچند پرده‌های پهن بسیاری کسان‌را دچار بهت و وحشت ساخته‌است، مسلم‌است که‌گاهی‌نیزعظمت وپهنای‌آنها الهام‌بخش بوده است. در « سفر هشتاد روزهٔ دور دنیا » ـ Around the World in 80 Days (۱۹۵۶) هنگامی‌که‌فیلیاس فوگ ونوکرش « پاس پارتو » قسمت دوم سفر خودرا با بالون آغاز می‌کنند، چنین لحظه‌ای‌وجود دارد. صحنهٔ برخاستن بالون اززمین بایك‌جنجال‌تئاتری ضایع شده‌است، ولی همین‌که بالون ازاین جنجال بالاتر می‌رود، سفر مسحورکننده‌ای آغازمی‌شود. بالون ابتدا آهسته برفرازبامهای پاریس ومناره‌های نوتردام می‌گردد وسپس سرعت می‌گیرد وازفراز دشتها و

وقلعه‌ها و رودها وکوهها می‌گذرد. پائین، زمین آرام گسترده است و وبالا، مسافران و عناصر طبیعی به‌چشم وروح بیننده لذت می‌بخشند. برداشتن برف ازقلهٔ آلپ برای خنك‌کردن شامپانی، وجام‌زدن ارباب ونوکر دربالون، نه‌تنها بسیار مضحك، بلکه بسیارنیزمؤثراست. آرامش و درخشش فضا، که مسافران درآن قرار گرفته‌اند، گویی به‌مراسم مضحکهٔ انسانی قوت وزیبایی می‌بخشد و به‌انسان امکان می‌دهد که با اطمینان به‌استقبال مجهول برود.

دراین‌قطعه، می‌توان زمینهٔ جدید را درهماهنگی با آزادیهای سینمایی- نه برضدآنها - ملاحظه‌کرد. این‌صحنه‌را روی‌پردهٔ سابق نیز ممکن‌بود نشان‌داد، ولی هرگزبه‌این‌خوبی درنمی‌آمد. زیرا که‌دراینجا وسعت‌پرده نه‌تنهاقوای بی‌قرار وگریزان دوربین فیلمبرداری رامحدود ومقید نمی‌سازد، بلکه آنهارا تحریك و تشدید می‌کند. در نتیجه، مقتضیات داستانی وتصویری این‌صحنه با سادگی بلیغ‌وگویایی، صورت تحقق یافته‌اند. اما همین‌که بالون پائین می‌آید، فیلم نیزفوراً سقوط می‌کند ودچارمشکلات‌خاص‌پردهٔ پهن می‌شود. هرچند این فیلم‌آن‌قدر قدرت داردکه این‌مشکلات را تحمل کند، ولی‌باید گفت‌که بسیاری از صحنه‌های‌آن درچهارچوب پردهٔ عادی می‌توانست چابکتر و سبکتر و پذیرفتنی‌تر باشد؛ خاصه‌آنکه بسیاری‌ازفصلهارا عمداً برای بهره‌کشی ازطریق « تاد - ائو » دراین فیلم داخل کرده‌اند. داستان فیلم بارها متوقف می‌شود ومعهذا نمایش مناظر فراخ و صحنه‌های پرهیاهو ادامه می‌یابد. اگر این‌فیلم برای پردهٔ کوچك برداشته می‌شد، بسیاری از صحنه‌ها ارزش‌آن‌را نمی‌داشتند که‌این‌قدر درازشوند وبسیاری ازصحنه‌های راکد نیزاصولامی‌بایست‌حذف می‌شدند. زیراکه پردهٔ‌کوچك‌مستلزم ترکیب‌بندی فشرده‌تر وطبیعی‌تر است و همچنین برای‌حفظ جریان داستان، برش‌قوی‌وتغییر مکررنظرگاه دوربین‌نیز درمورد پردهٔ عادی ضرورت‌دارد. درچهارچوب محدود پردهٔ عادی، کارگردان می‌توانست همهٔ مواد فیلم را در چنگ داشته‌باشد وباآنها بازی‌کند، حال آنکه زمینهٔ جدید بانفی‌بهترین شیوه‌های سینمایی، آزادی‌آفرینش‌کارگردان را سخت محدود ساخت- ودرنتیجه کیفیت‌فیلمهاآسیب‌دید. زیراکه‌در سینمانیزمانند همهٔ‌هنرها، نتیجهٔ نهایی‌بستگی‌دارد به‌قدرت‌الهام‌هنرمند

درشکل دادن ونظام بخشیدن به مواد کار.

درست است که پردهٔ جدید نقائص فراوان دارد، ولی نباید فراموش کنیم که پردهٔ قدیم نیز، با همهٔ حسنهای خود عیبهایی نیز داشت. شکل مستطیل افقی آن نه‌چندان پهن بود که مناسب نمایش صحنه‌های وسیع باشد، و نه‌چندان باریك که بتوان تصویرهای عمودی را به‌طور مؤکد روی آن نشان داد. عجیب این است که کارگردانها توانستند با این پرده که شکل آن بدون کوچکترین ملاحظهٔ هنری و ترکیبی تعیین شده بود، بدان خوبی کار کنند. پس شاید مثبت‌ترین جنبهٔ دورهٔ تحول اخیر این باشد که بار دیگر مسئلهٔ انتخاب یك پردهٔ مناسب را مطرح کرده است. این مسئله‌ای است‌که از ذات هنر سینما سرچشمه می‌گیرد، یعنی ازاین حقیقت‌که سینما وفیلم در همهٔ مراحل تهیه ونمایش خود متکی‌به ماشین است. تا هنگامی‌که دوربین وآپارات سینمای کارخانه‌ها وکشورها با هم تفاوت داشت، ناچار بازار فیلم نیز محدود بود. درنتیجه همین که فیلمهای ابتدایی، بازار محلی به دست آوردند، تهیه‌کنندگان برای توسعهٔ بازار، دستگاههای فیلمبرداری و نمایش را یکنواخت‌کردند. تصویر فیلم در عکسی به طول۲۴ وعرض ۱۷ میلی‌متر محدود شد دریچه‌های دوربین وآپارات نیز به همین‌شکل درآمد، و نسبت ابعاد پرده نیز به همین‌ترتیب ثابت شد. هرچنداندازهٔ پرده در سینماهای مختلف تغییر می‌کرد، ولی نسبت اضلاع آن همیشه ۴ به ۳ بود.

ناگفته پیداست تا هنگامی که سینما هنوز در مرحلهٔ تکوین بود، شکل پرده چندان اهمیتی نداشت. از نظر فیلمسازان نخستین، فرقی نمی‌کرد که پرده مربع باشد یا دایره یا بیضی. کار آنها این این بود که دوربین را در جای ثابتی قرار دهند و از آنچه در برابر عدسی آن می‌گذرد فیلمبرداری کنند. ولی وضع ثابت دوربین دیری نپایید. فیلمسازان به زودی آموختند که محدودیت میدان دید دوربین را با گرداندن دوربین به اطراف یا پایین جبران کنند. هنگامی که بازار فیلم داستانی رونق گرفت، با برداشتن نماهای کوتاه متعدد از نظرگاههای مختلف، یا قراردادن دوربین روی گاری و دنبال کردن

حرکات، به فیلم حیات و حرکت بخشیدند. و چون کارگردانها دراین کار استاد شدند، نه‌تنها توانستند تصویری قابل قبول از جهان مادی نشان دهند، بلکه به‌بازنمودن مکنونات ضمیر آدمی نیز توفیق یافتند. اما همین که فیلمسازی از ضبط سادهٔ وقایع به هنری تعبیرکننده مبدل شد، کارگردانها رفته‌رفته محدودیتهای پردهٔ سینما را احساس کردند. وفور قدرت دوربین، نارسایی پرده را آشکار ساخت. سرانجام برخی از کارگردانهای با استعداد، به رهبری گریفیث، راههایی پیدا کردند تا شکل پرده را با کیفیت حال و حرکت نما یا صحنه یا فصل مربوط سازند.

در آن هنگام البته وسایل مکانیکی برای تغییر دادن شکل پرده وجود نداشت. مؤثرترین راه تغییردادن شکل پرده عبارت بود از قرار دادن ماسکی ازمقوا یا فلز جلو دریچهٔ دوربین. هرچند شکل مستطیل پرده سرجای خود بود، ماسکی‌که جلو دوربین گرفته می‌شد قسمتهایی ازپرده را تاریك می‌کرد وتماشاگر را به قسمت روشن پرده توجه می‌داد. و چون شکل و طرح این ماسکها تفاوت می‌کرد و با هر نمایی می‌شد یکی از آنها را به‌کار برد، کارگردان می‌توانست شکل پرده را بر حسب مقتضیات داستان خود تنظیم کند. این بودکه به کاربردن ماسك به زودی در سراسر جهان مرسوم شد و این رسم تا هنگام ظهور فیلم ناطق باقی ماند. در فیلمهای امروزی نیز گاهی ماسك به کار می‌رود، منتهی برای نشان دادن منظره‌ای که از توی تلسکوپ یا دوربین یا سوراخ کلید دیده می‌شود. اما در دورهٔ فیلم صامت، ماسك کمتر بدین اشکال قراردادی به کار می‌رفت و اهمیت آن بیشتر در تقویت ارزشهای دراماتیك نماها بود. مثلا در فیلم «تعصب» گریفیث ماسکهای مربع و دایره و مثلث به کار برده است؛ بر حسب اینکه در هر لحظهٔ خاصی از فیلم چه‌شکلی مناسب‌تر است، گاهی با ماسك کدر قسمت غیرلازم پرده را کاملا تاریك می‌کند، و گاهی با تور یا ورقهٔ ژلاتین قسمت روشن پرده را رفته‌رفته تاریك می‌سازد. در همین فیلم، گریفیث برای نشان دادن احساسات شدید زنی که حکم اعدام شوهرش را می‌شنود. دستهای آن زن را در یك دایره نشان می‌دهد. بعداً، هنگامی که قهرمان فیلم درجایگاه اعدام منتظر مرگ

است و دادستان با فرمان عفوی که در آخرین لحظه صادر شده است به سوی زندان می‌شتابد ، گریفیث دستهای جلاد را که با کارد روی طناب اعدام قرار گرفته، از میان یك ماسك بیضی شکل نشان می‌دهد.

گریفیث چون نمی‌توانست پردهٔ سینما را بزرگ کند، تمام سطح آن را برای نماهایی نگه می‌داشت‌که اندازهٔ تصویردرآن اهمیت داشته باشد ـ مانند منظرهٔ دربار بابل وخیابانهای اورشلیم، یا فلان‌ـ تالار رقص. گریفیث در بزرگترین صحنه‌های خود نیز ماسك به کار می‌برد. مثلا برای نشان دادن صف دراز جنگجویان سوریه که به سوی بابل می‌راندند، گریفیث بالا و پایین پرده را تاریك می‌کرد و بدین‌ترتیب پردهٔ دراز و باریکی پدید می‌آورد که شباهت زیادی به پردهٔ سینما سکوپ امروز داشت. ولی لحظه‌ای بعد که می‌خواست بلندی باروهای بابل را نشان دهد، دوطرف پرده را تاریك می‌کرد و فروافتادن یك سرباز را از بالای بارو، در یك ستون روشن عمودی نشان می‌داد.

بدین ترتیب، گریفیث با تغییردادن شکل ماسك، قوت تأثیر نماهای خود را افزایش داد. ولی هرچند تنوع اشکال نماها فی‌نفسه‌از لحاظ هنری معتبر بود، پشت هم قرار گرفتن نماهای ماسك‌دار غالباً باعث انحراف توجه می‌شد. تغییر مکرر حاشیه‌های‌تاریك پرده، باعث می‌شد که تماشاگران تقریباً همان اندازه که به قسمتهای روشن نگاه می‌کردند به حاشیه‌های تاریك نیز توجه کنند. و گریفیث و معاصران با همهٔ زیرکی خود نمی‌توانستند مشکل تغییر شکل ناگهانی پرده را حل‌کنند، زیراآنها تاآنجاکه وسایل‌فنی‌آن روز اجازه می‌داد، در راه استفاده از امکان تغییر دادن شکل پرده پیش رفته بودند. هرکوشش دیگری برای شکستن مرزهای نمای سینمایی مستلزم تغییردادن ابعاد خود پرده بود.

گرچه از همان روزی که سینما به دنیا آمد کوششهایی نیز برای ساختن‌پرده‌های‌پهن آغاز شد، ولی‌تا اواسط دههٔ سوم این‌کوششها نه از لحاظ فنی و نه از لحاظ اقتصادی به نتیجهٔ ثابتی نرسید شاید نخستین کسی که توجه کسان را به امکانات نمایشی پرده‌های پهن جلب کرد، آبل‌گانس Abel Gance بود که برای فیلم « ناپلئون »

Napoleon (۱۹۲۶) پردهٔ سه پارچه به کار برد. این فیلم روی سه پرده که کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند نمایش داده می‌شد. و این کار، مانندسینه‌راما، احتیاج به سه‌آپارات داشت. منتهی هرسه‌آپارات مدام کار نمی‌کردند؛ بلکه بیشتر داستان روی پردهٔ وسط نقل می‌شد. فقط هنگامی که گانس می‌خواست صحنه‌های وسیع را نشان دهد، دو آپارات دیگر به کار می‌افتادند وفیلم روی سه پرده گسترش می‌یافت. اما با آنکه گانس توانسته بود به برخی از لحظات فیلم خود عظمت ببخشد، کسانی که فیلم او را دیده‌اند می‌گویند که آن فیلم هم سنگین بود و هم مغشوش شاید بتوان گفت‌که گانس با به کار بردن سه پردهٔ عادی به جای یك پرده، مشکل پردهٔ ثابت را بزرگتر ساخت. چون در آن زمان امکان آن نبود که سه آپارات را هماهنگ کنند، آنچه او نشان می‌داد درحقیقت سه فیلم جداگانه بود که در یك زمان نمایش داده می‌شد! خوشبختانه رواج یافتن سینمای سه‌پرده‌ای عملی نبود و فیلم «ناپلئون» پس از آنکه چند بار در اروپا نمایش داده شد، از میدان بیرون رفت. این کوشش، در حد اعلی، قدمی بود که درجهت صحیح برداشته شد، و لیکن از لحاظ فنی بر امکان گسترش پردهٔ سینما چیزی نیفزود.

نخستین شیوهٔ فنی‌واقعی برای‌افزایش امکان تغییر شکل‌پرده، یك اختراع امریکایی بود به نام «مگناسکوپ» Magnascope که طرح آن خصوصاً برای تقویت صحنه‌های وسیع فیلمهای پرخرج ریخته شد. به کمك عدسی «مگناسکوپ» که به آپارات ۳۵ میلی‌متری‌عادی نصب می‌شد، ممکن گشت که هنگام نمایش فیلم، تصویر روی پرده را چهاربرابر کنند. بنابراین سینماهایی که «مگناسکوپ» را به کار می‌بردند می‌بایست پرده‌های بزرگتری‌کار بگذارند و به آپارتهای خود نیز ماسکهای سیاهی‌که با موتورکار می‌کرد نصب‌کنند. سر بزنگاههای فیلمهای بزرگ، آپاراتچی عدسی «مگناسکوپ» را روی آپارات به کار می‌انداخت و ماسکها به‌حرکت درمی‌آمدند. گسترش مساحت پرده و بزرگ شدن تصویر که ازین‌کار حاصل می‌شد، قوت صحنه‌های وسیع فیلم را تا حد زیادی افزایش می‌داد. زیرا که گرچه استودیوها هنگام ساختن این صحنه‌ها امکان گسترش پرده را در نظر داشتند، خود

بازوبسته شدن پرده نیز در تقویت صحنه‌ها بسیار مؤثر بود. مثلا در نخستین صورت ناطق «موبی‌دیك» Moby Dick (۱۹۳۰) هنگامی که قایقهای شکاری‌از کشتی جدا می‌شدند، پرده آهسته گسترش می‌یافت و حاشیه‌های سیاه کنار می‌رفتند ودریای بیکرانی را نمایش می‌دادند. جریان تعقیب بالن عظیم روی پردهٔ بزرگ نشان داده می‌شد تا آنکه بالن به طرف تعقیب‌کنندگان خود حمله‌ور می‌شود. آنگاه، هنگامی که بالن، ناخدا احب Ahab را در کام خود فرو می‌برد، پرده‌کوچك شده و امکان فرار را از میان می‌برد . در چنین لحظاتی که حرکت چهارچوب پرده‌هم تأثیرروانی وهم تأثیربصری داستان راتأیید وتقویت می‌کرد، پردهٔ سینما دیگرزمینهٔ منفعلی نبود که فقط تصویررا منعکس سازد؛ بلکه سرانجام حرکت پرده با حرکت داستان درمی‌آمیخت و جزو آن می‌شد.

توفیق«مگناسکوپ»که‌ابتدادرچند سینمای بزرگ‌به‌کارمی‌رفت، فوراً باعث شد که شیوه‌های دیگری‌به‌تقلید آن تعبیه شود. «مگنافیلم» Magnifilm پارامونت و «ریلایف» Realife متروگلدوین مایر و « فوکس گرندور اسکرین » Fox Grandeur Screen همه ، تقلیدهایی از « مگناسکوپ » بودند؛ منتها چون در این شیوه‌ها نوار فیلم پهن‌تری به کار می‌رفت تصویر واضح‌تر و روشنتر بود. اما سینماداران از شیوع ناگهانی این‌شیوه‌های‌پردهٔ پهن، همزمان با ظهور فیلم ناطق سخت نگران شدند. چون عرض نوار فیلم در استودیوهای مختلف‌فرق‌می‌کرد — از۵۶تا۷۰میلی‌متر— سینماهایی‌که می‌خواستند این فیلمها را نمایش دهند ، می‌بایست نه تنها پرده‌های تازه کار بگذارند، بلکه آپاراتهای گرانقیمت نمایش‌فیلمهای پهن را نیزبخرند. بحران بازار که در اکتبر ۱۹۲۹ پیش آمد، مشکل را سخت‌ترکرد، به‌طوری‌که سینماداران برای‌خرید وسایل جدید زیربارتعهدات تازه‌ای رفتند. اما از طرف دیگراستودیوها به‌این‌آسانی جا نخوردند ــ خاصه آنکه می‌دیدند توفیق عظیم فیلم ناطق، آنها را به‌سلامت از نخستین سال بحران‌گذرانده است طبیعی است که استودیوها می‌خواستند علاقهٔ مردم را به سینما حفظ کنند و امیدوار بودند که با افزایش مساحت پرده برکشش فیلمهای خود خواهند افزود. این بودکه در سال ۱۹۳۰

نیز آزمودن شیوه‌های پردهٔ پهن را ادامه دادند.

اما زود معلوم شد که اگر باید پردهٔ پهن ضمیمهٔ دائمی فیلم ناطق باشد، ضرورت اقتصادی حکم می‌کند که هم عرض فیلم و هم وسعت پرده یکدست و ثابت گردد. در نتیجه، در سپتامبر ۱۹۳۰ مجمعی از تکنیسینها و کارگردانها و تهیه‌کنندگان فیلم تشکیل شد. برنامهٔ این مجمع عبارت بود از بررسی مزایای هنری وفنی واقتصادی فیلم پهن ودر صورت امکان، انتخاب شکل مناسبی برای پرده. روی کارت دعوت این مجمع سه مربع مستطیل افقی رسم شده بود که هریك قدری از دیگری درازتر بود. این سه شکل به عنوان نامزدهای شکل عکس سینمایی ارائه شده بودند. اگر یکی از این اشکال در آن‌مجمع انتخاب شده بود، پردهٔ ناجوری چون سینما سکوپ و ویستاویژن از همان ابتدای دورهٔ ناطق عمومیت می‌یافت. اما در همان مجمع بود که سرگئی ایزنشتاین، که در آن هنگام برای پارامونت کار می‌کرد، همهٔ دلایلی را که به نفع افزایش عرض پرده اقامه شد، مردود و مطرود ساخت. وی با یك سخنرانی پر طمطراق و بغرنج، ولی در عین‌حال پیامبرانه، ابعادی را که برای این «مستطیل‌های خزنده» پیشنهاد شده بود طردکرد وآنها را مخلوق «اذهان خزندهٔ» اصلاح‌طلبان کهنه‌پرست نامید. ایزنشتاین اخطار کرد که اگر سینماگران «بدون سنجیدن همهٔ جنبه‌های مثبت و منفی قضیه تعمیم پردهٔ جدیدی را نپذیرند ، «خود را اسیر پرده‌ای درست و پاکیزه‌تر ازپردهٔ حاضر خواهند ساخت، که شکل افقی آن در ظرف ۳۰ سال گذشته ۵۰ درصد امکان ترکیب‌بندی عمودی قوی را از سینما سلب کرده است. » وی گفت « وقتی می‌بینم که به جای استفاده کردن از فرصت ارائه شدن فیلم پهن برای برانداختن پردهٔ منفعل افقی می‌خواهیم این پرده را باز هم افقی‌تر کنیم، لرزه براندامم می‌افتد.» ایزنشتاین به مجمع پیشنهاد کرد که تصوری را که خود وی از پردهٔ پهن داشت مورد مطالعه قرار دهند- پرده‌ای که تا ابد آنها را از اسارت عکس افقی نجات خواهد داد. خلاصه آنکه ایزنشتاین پردهٔ «مربع متغیر» را به مجمع پیشنهاد کرد و گفت که این یگانه شکلی است که می‌تواند تمایلات افقی و عمودی تصویر، هردورا دربر بگیرد، و به‌علت مربع بودن می‌تواند «سوسماری

را که در آفتاب دراز کشیده، و زرافه‌ای را که راست ایستاده. . . . و اندوه افقهای نامحدود» یا برجهای فولادی و سیمانی صنعت جدید را نمایش دهد. علاوه بر این، وی اشاره کرد که به‌کار بردن ماسك روی پردهٔ مربع بسیار مؤثرتر خواهد بود؛ زیرا که ابعاد متعادل مربع آن را با هر شکل هندسی، از مربع گرفته تا مستطیل افقی و مستطیل عمودی، قابل انطباق می‌سازد. بنابراین کارگردان آزاد خواهد بودکه ترکیب‌بندی را برحسب اقتضای هر نمایی تغییر دهد و این تغییرات به وسیلهٔ ماسك زدن روی عکس صورت خواهد گرفت. وی گفت که مونتاژ ازآن پس، عبارت خواهد بود از «پیوند موزون اشکال مختلف پرده.» چیزی که ایزنشتاین توضیح نداد این بود که چنین پیوندی چگونه صورت خواهد گرفت. شاید بتوان مقداری از ابهام سخنان ایزنشتاین را معلول تسلط نداشتن او بر زبان انگلیسی دانست؛ ولی اساساً این ابهام بدان سبب بود که تصور وی از پردهٔ مناسب، صرفاً هنری بود و ملاحظات عملی در آن منظور نشده بود. عملی کردن نظریات او محتاج سالها تحقیق و تکامل فنی بود. به همین جهت تا بیست‌وپنج سال بعد، در صنعت سینما دیگر سخنی از « ابعاد متغیر » به میان نیامد.

هرچند توضیحات نظری پیچیدهٔ ایزنشتاین دربارهٔ مزایای «مربع‌متغیر» برای بسیاری ازحضارنامفهوم‌ومبهوت‌کننده بود، استدلال وی برضد پردهٔ پهن جای ابهام نداشت ولی باآنکه تجزیه و تحلیل او دربارهٔ معایب هنری پردهٔ پهن بسیاری ازکارگردانها را درآن مجمع ترساند، نکته‌ای‌که درنظر تهیه کنندگان بیشتر اهمیت داشت عبارت بود از اشاره‌ای‌که ایزنشتاین تصادفاً در پایان نطق خودکرد به‌بر آورد یکی ازکارشناسان ازمخارج تجدید ساختمان وتجهیز سینماهای موجود برای نمایش فیلم پهن. این مخارج بر ۴۰ میلیون دلار بالغ می‌شد. ولی این مخارج کلان نیز ممکن بود تهیه کنندگان را از خیال خود منصرف نسازد؛ زیرا که تجربهٔ اخیرآنها درمورد فیلم ناطق، که صنعت سینمارا به عنوان «مصون از بحران» مشهورساخته‌بود، هرمقدار هزینه را برای رواج دادن اختراعات جدید، توجیه می‌کرد. اما در ۱۹۳۱ بحران اقتصادی کشور سرانجام دامن سینمارا نیز گرفت. و این امر

بود ــ نه نظریات هنری ــ که آزمایش پرده‌های پهن رامتوقف ساخت. براساس توافق متقابل، ادولف زوکور از طرف اتحادیهٔ تهیه کنندگان فیلم سینما، به سینماداران اطمینان دادکه ازآن پس دیگر برای تغییر دادن پردهٔ عادی اقدامی نخواهد شد.

معهذا فرسنگها دور از استودیوها آزمایش ادامه یافت. در ۱۹۳۷، هانری‌کرسین عدسی آنامورفیك خودرا که ۱۵ سال اساس سینما سکوپ قرار گرفت، باردیگر به نمایش گذاشت. در ۱۹۳۸ فردوالر کاری را که منجر به‌اختراع سینه‌راما شد، آغاز کرد. ولی پردهٔ پهن دیگر زنده نشد، مگر تا دورهٔ رونق اقتصادی پس از جنگ که تلویزیون سینمارا به بحران خاص‌خود دچار ساخت. دراین هنگام بود که به حکم ضرورت اقتصادی همهٔ دلایلی‌که به نفع پردهٔ متغیر اقامه می‌شد، وهمهٔ اخطارهایی‌که برضد گسترش افقی ابعاد پرده‌کرده بودند، ناشنیده انگاشته شد. تا کارگردانها چشم بهم زدند، خود را در برابر پرده‌های پهن دیدند، اگر کارگردانها دربرابر پرده‌های قدیم دست و پای خودرا بسته می‌دیدند، در برابر پرده‌های جدید خود را پاك فلج شده یافتند. اگر به‌جای کارگردانهای سینما هنرمندان دیگری بودند که کمتر قدرت مقاومت داشتند، بسا که عظمت تغییر، آنها را دچار وحشت می‌ساخت، ولی این افتخار همیشه برای آنها خواهد ماند که دعوت مبارزه را پذیرفتند و با کمال شهامت تلاش خودرا با انواع فیلم و پرده که از ۱۹۵۲ به بعد درسینما ظهور کرد، ادامه دادند. اما در این تلاش وکوشش برای بازگرداندن حیات و حرکت به فیلم ناچار به کارهای افراطی دست زدند. مثلا کارگردان فلان فیلم ساز و آواز در ابتدای ظهورسینما سکوپ، می‌خواست تمام برج ایفل را درپردهٔ دراز خود جای دهد؛ و یگانه راه این کار آن بودکه دوربین را به پهلو بخوابانند و از طول فیلمبرداری کند! در «همیشه هوا خوش است» It,s Always Fair Weather (۱۹۵۵)، یك فیلم ساز و آواز سینماسکوپ دیگر، استانلی دونن چنین تشخیص داد که می‌تواند یك دورهٔ ده ساله از زندگی سه قهرمان اصلی فیلم را بدین ترتیب نشان دهدکه پرده رابه سه قسمت تقسیم کند و زندگی‌آن سه تن را باهم روی آن سه قسمت نشان دهد. نتیجه شبیه پردهٔ سه پارچهٔ آبل‌گانس بود.

درجای دیگرهمان فیلم، وی عکس این کـار را کـرد؛ یعنی به تقلید فیلمهای قدیم گریفیث، دوسوی پرده را تاریك‌کرد تا یك بازیگر را روی پرده مشخص سازد. به‌هرحال، کارگردانها کارهـای دیگری هم کردندکه برخی زیرکانه وشیرین بود، و برخی دیگر تکرار شیوه‌هایی بودکه گرچه روی پردهٔ قدیم درست می‌نمودند، روی پرده جدید ناجور و نامناسب به نظر می‌رسیدند.

روشن است که درحال حاضر احتیـاج به تجدید نظر دراندازه وشکل پردهٔ سینما بیش ازهرزمانی محسوس است. تاکنون هرگز شکل عکس مانند امروز برای‌کارگردان دست وپاگیر نبوده است؛ زیرا که تاکنون هرگز شکل عکس مانند امروز ناجور ونامناسب نبوده است. یك‌بار دیگر، مانندآغاز تاریخ سینما، ابعاد پرده بدون در نظرگرفتن ملاحظات زیبایی شناسی وترکیب بندی سینمایی معین شده است؛ بااین تفاوت مهم‌که خوشبختانه امروز همهٔ زور وفشار اقتصادی درجانب هنر است. پردهٔ پهن‌که چند سال پیش به عنوان یگانـه وسیلهٔ رستگاری صنعت سینما ستوده می‌شد، امروز مورد شك و تردید فـراوان قرار گرفته است. پرکردن پردهٔ پهن بار سنگینی شده است بـردوش صنعت سینما، وتازه بهترین‌فیلمهای پهن نیزسنگین وتآترمانند وملال آورند. و درست همین ناتوانیهای پردهٔ پهن است که رفته رفته تهیه‌کنندگان را به جانب هنرمنـدان سینما می‌کشاند. زیرا اکنون کـه شدیدترین رقابت تاریـخ سینما در میـان فیلمها جـریان دارد، تسلط هنـرمند برزمینهٔ‌کار خویش عامل قطعی‌درجلب مشتری خواهد بود. تنها وسعت پرده‌کافی نیست؛ خاصه‌آنکه این وسعت جوشش طبع را از کارگردان بگیرد وحیات وحرکت را از فیلم سلب کند. درنتیجه نزد همهٔ کسانی که به بقای سینما دلبسته‌اند، این اعتقاد قوت می‌گیردکه تا هنگامی‌که پرده رام ومطیـع نگردد ساختن فیلمهـای بهترممکن نخواهـد شد. اکنون تهیه‌کنندگان و کارشناسان وهنرمندان همه در جستجوی راهی هستند برای اصلاح اشکال گوناگون پردهٔ پهن، مثلا فردوالر، سازنده سینه‌راما،که دورهٔ جدید به دست اوآغاز شد، می‌دانست که تماشاگران چه زود به عظمت پردهٔ پهن عادت خواهند کرد. وی دریافت که تنها راه حفظ قوت تأثیرپردهٔ پهن‌آن خواهد بودکه سینماگران تصویرهای

کوچك و بزرگ را برابر بگذارند؛ یعنی بیشترفیلم را روی سطح نسبتاً کوچك نمایش‌دهند وتمام سطح پرده را برای صحنه‌ها وفصلهای بزرگ و وسیع نگاه دارند، وی اندکی پیش ازمرگ خود اعلام کرد که راهی برای تغییردادن شکل پرده به طریق الکترونیك پیداکرده است؛ بدین ترتیب‌که برجستگیهایی درحاشیهٔ نوارفیلم، شکل پرده را معین خواهدکرد. نتیجه شاید شبیه مگناسکوپ خواهد بود، با یك تفاوت مهم، درمگنا سکوپ شخص آپاراتچی شکل پرده را تنظیم می‌کرد، و غالباً در این کار سخت بی‌ذوقی نشان می‌داد. در شیوهٔ والر، برعکس، تغییرشکل پرده مطابق مقتضیات هنری‌صورت خواهدگرفت وکارگردان هنگام فیلمبرداری و پیوند آن را معین خواهدکرد.

از هنگام مرگ والر تاکنون فکر اورا درعمل دنبال‌نکرده‌اند و ماسك متغیری برای پردهٔ سینما ساخته نشده است. ولیکن اهمیت‌ـ وحتی ضرورت ـ چنین ماسکی بارها ثابت شده‌است. از زمان‌گریفیث تا امروز، دیده‌ایم‌که وقتی فقط قسمتی از پرده روشن می‌شود، قسمت تاریك مخل مقصود است. البته کمال مطلوب‌آن است که شکل پرده اصلا توجه بیننده را جلب نکند، یعنی نگاه بیننده‌کاملا متوجه خود تصویر باشد. اما چون ناحیهٔ تاریك نیز درهمان سطح ناحیهٔ روشن قرار دارد، ناچار نگاه را می‌دزدد وترکیب بندی را به هم می‌زند. برای اینکه ناحیهٔ تاریك دیده نشود. ظاهراً احتیاج به یك پوشش جداگانه داردکه درسطح پرده واقع نباشد ـ ومقصود والر ازماسك درست همین‌گونه پوشش بود.

به نظر می‌رسدکه اگر اندیشه والر به صورت عمل درآید، ضمیمهٔ منطقی وضروری «عکس متغیر» Dynamic Frame باشد. و اما «عکس متغیر» شیوه‌ایست‌آزمایشی‌که به سرمایهٔ «سازمان فیلم انگلستان» British Film Institute ساخته شده و در اوایل ۱۹۵۶ به وسیلهٔ مخترع امریکایی جوان‌آن،گلن‌الوی‌ Glenn Alvey Jr. به نمایش‌گذاشته شد. بادرنظرگرفتن‌آزمایشها و تجربه‌های گذشته، این شیوه به مقتضیات پردهٔ متغیر از همه نزدیکتر است. با این شیوه، سرانجام کارگردان از قید شکل تغییرناپذیر عکس آزاد می‌شود. کارگردان عکس خودرا به هراندازه‌که‌بخواهد می‌تواند انتخاب

کند، ازمربع کوچك تا مربع مستطیل بزرگ ؛ از یك خط باریك تا تمام سطح پرده. این اشکال گوناگون به‌کمك ماسکهای متحرکی که طول وعرض عکس را معین می‌کنند، به دست می‌آیند. هرچند این ماسکها شباهت زیادی به ماسکهای دورهٔ صامت دارند، از آنها بسیار بیشتر به‌کار می‌آیند. زیرا که ماسکهای قدیم ناچار درتمام نما ثابت بودند، حال آنکه ماسکهای «عکس‌متغیر» درخود دوربین عمل‌می‌کنند. ونه تنها درنماهای مختلف قابل تغییرند، بلکه در یك نما نیزمی‌توانند تغییرشکل دهند. این تغییرشکل درنهایت روانی صورت می‌گیرد؛ هم می‌توان شکل ماسك راآهسته — حتی به‌طور نامحسوس— تغییر داد، چنانکه درصحنه‌های آرام لازم می‌آید؛ وهم می‌توان ناگهان شکل‌ماسك را عوض‌کرد، مثلابرای‌گشایش صحنه‌های دراماتیك وتکاندهنده. علاوه براین، «عکس متغیر» باهمهٔ شیوه‌های پردهٔ‌پهن قابل انطباق است وبه هیچ تغییری در وسایل موجود نمایش فیلم احتیاج ندارد.

گلن الوی در فیلم «دری در دیوار» - The Door in the Wall (ازروی داستان کوتاه اچ.جی.ولز) که برای نمایش اختراع خود ساخت، شیوهٔ ویستاویژن ۵۵ میلی‌متری را انتخاب کرد . وی ناحیه‌ای بسیار محدودتر از تمام پردهٔ ویستاویژن را اساس پردهٔ خود قرارداد؛ وبدین ترتیب آزاد بود که به‌طورافقی یاعمودی ترکیب‌بندی کند یا اندازهٔ تصویرخودرا بزرگ وکوچك سازد. مثلا برای صحنه‌های درون اتاق و مکالمه ، عکس مستطیل متوسط را انتخاب کرد و با ماسکهای خود سایر نواحی پرده را تاریك ساخت ؛ اما در صحنه‌های خیالی،شکل عکس‌را برحسب اقتضای حال وحرکت داستان تغییرداد. هنگامی‌که پسربچه نخستین بار در سبزرنگ را می‌بیند، عکس مربع کوچك است - همین‌قدر که بچه ودر وقسمتی ازدیوار را نشان دهد. سپس، هنگامی‌که پسراز میان در می‌گذرد وبه باغ سحرآمیزآن سوی درقدم می‌گذارد، دوربین اورا دنبال می‌کند وعکس رفته رفته بزرگ می‌شود و باغ، در برابر چشمان شگفتزدهٔ پسرك تمام پرده را فرا- می‌گیرد. ولی هنگامی که پسرك در پای درختی می‌نشیند تا خستگی در کند، عکس دوباره کوچك می‌شود وبه‌صورت مربع کوچی درگوشهٔ طرف چپ‌پرده در می‌آیدکه فقط خود پسرك رانشان می‌دهد. اماهنوز

پسرك ننشسته است كه می‌بیند كندهٔ درخت در حقیقت پای جانوری است عظیم! همین‌كه باوحشت ازجا می‌پرد، عكس نیزهمراه اوبه‌طرف بالا گسترده می‌شود و آن جانوررا آشكار می‌كند. درجای دیگر فیلم، پسر كه اكنون چند سال بزرگترشده، به‌سوی مدرسه می‌شتابد. ناگهان همان در كوچكی را كه در جستجویش بوده دوباره می‌بیند. گرچه دلش می‌خواهد از در داخل شود، زنگ مدرسه وظیفه‌اش را به یاد می‌آورد وپسر جرئت نمی‌كند معطل شود. هنگامی كه دوان دوان از میان كوچه‌های پرپیچ و خم و دیوارهای آجری بلند به سوی مدرسه می‌رود، دیواره‌های عكس به‌هم می‌آیند وباریكی‌عكس شدت احساسات وتنگی‌كوچه‌های را تأكید می‌كند. درچنین لحظاتی است كه شكل‌پرده محتوی عاطفی‌صحنه را از راههایی كه در هنرسینما كاملا تازگی دارند، به‌تماشاگران منتقل می‌كند.

متأسفانه این قبیل تكه‌ها در فیلم گلن الوی بسیار نادراند. او فیلم «دری دردیوار» را برای نشان دادن شیوه‌ای كه اختراع كرده بود ساخت؛ و چنانكه دراین قبیل موارد غالباً اتفاق می‌افتد، نتیجهٔ كار بهره كشی‌غیرهنری ازامكانات فنی است. ولی‌حتی درهمین كوشش خودآگاهانه نیز می‌توان هیجانی‌را كه با باز وبسته شدن میدان عكس مگناسكوپ همراه بود دریافت؛ وآن آزادی ازقید شكل عكس را كه گریفیت‌آرزویش راداشت ملاحظه‌كرد وآن‌نرمی و رامی تركیب‌بندیی را كه ایزنشتاین امیدوار بود با «مربع متغیر» به‌دست آورد، به چشم دید. وهرچند این فیلم فقط منظرزودگذری ازامكانات آفرینش«عكس متغیر» به‌دست می‌دهد، همین منظرزودگذر كافی‌است تا این نكته را نشان دهد كه توفیق‌این شیوه كاملا بستگی‌دارد به‌ذوق ومهارت ودریافت كارگردان، چون شكل پرده باید همیشه متناسب باشد باحال وحركت صحنه، ساختن فیلم بدین طریق مستلزم آن است كه نه تنها كارگردان بلكه نویسنده وفیلمبردار نیز ازپیش نقشهٔ دقیقی برای فیلم در دست داشته باشد. نكته اینجاست كه هنرمندان در ازای آزادیهایی‌كه بدین ترتیب به‌دست می‌آورند، باید بیش از همیشه زحمت دقت درطراحی و نظارت برجریان عمل‌را برخود هموار كنند.

دراین لحظه در تاریخ سینما نمی‌توان پیش بینی كرد كه‌آیا

«عکس متغیر» درآینده شیوهٔ متداول خواهد شد یانه؛ یـا اینکه در ظرف چند سال آینده صنعت سینما این شیوه را اتخاذ خواهد کرد یا نخواهد کرد. این امربستگی دارد به‌آنکه فیلمهای بعدی این شیوه، هنرمندانه ساخته شوند ومردم ازآن پشتیبانی کنند؛ واین امکان نیز همیشه است که اختراعات جالبتری که شاید اکنون درمرحلهٔ آزمایش باشند به‌میدان بیایند— زیرا که همیشه این سه‌عامل— یعنی مخترع، هنرمند، وتماشاگران هستند که راه فیلم‌را معین می‌کنند. این‌سه عامل بریکدیگر تأثیر متقابل دارند. سینما را از مرزهای سکوت گذرانده و به عرصهٔ صدا ورنگ و فراخنای پرده‌های جدید کشانده‌اند. همین عوامل ممکن ساخته‌اند که سینما از صورت شهر فرنگ بدوی تکامل یابد و به شکل هنری که بردل و جـان مردم سراسر جهـان می‌نشیند درآید. شگفت اینجا است که همهٔ این‌کارها درظرف شصت سال صورت گرفته است.

امروز صنعت سینما باردیگردرحال تحول وتطوراست. یك بار دیگرمخترعان، بعد دیگری ازواقعیت دراختیار سینماگران گذارده‌اند تاآن‌را به‌کاربرند، وتماشاگران درهمه‌جا علائم علاقه و اشتیاق از خود نشان داده‌اند. بـار دیگر هنرمندان بـا ضرورت پدیدآوردن فنها و شیوه‌هایی‌که دامنهٔ هنرسینما را گسترش وحیات وحرکت آن‌را افزایش خواهد داد روبه‌رو شده‌اند. این مسأله‌ای است که همراه هر پیشرفت فنی وهرتغییری دروسایل اساسی تهیهٔ فیلم مطرح خواهد شد. امـا این مسئله‌ای است که کارگردانها درگذشته به‌حل آن‌توفیق یافته‌اند — و ناچار در سالهای دراز آینده نیز از حل‌آن عاجز نخواهند بود. زیرا که‌استعدادتغییروتطور ورشد، ذات‌هرهنرزنده‌است — خاصه هنرسینما که زنده ترین هنرها است.

فهرست فیلمها

آتش (۱۹۴۷) ۳۴۱
آتش‌فشانی‌مون‌پلد (۱۹۰۷) ۲۲
آتلانتیك (۱۹۲۹) ۱۱۱
آثار کالدر (۱۹۵۱) ۳۷۱
آخرین خنده (۱۹۲۴) ۱، ۷۵، ۷۹، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۸۴
آخرین روزهای پمپی (۱۹۲۶) ۱۱۱، ۱۱۲
آخرین فرمان (۱۹۲۸) ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۸۶
آدمك با هوش (۱۹۱۷) ۴۹
آدم‌من، گودفری (۱۹۳۶) ۳۳۵
آزادی از آن ما است (۱۹۳۱) ۲۰۸، ۲۰۹
آسفالت (۱۹۲۹) ۷۴، ۸۵
آسمان آبی ۱
آسمان هفتم (۱۹۲۸) ۱۵۴
آش اردك (۱۹۳۲) ۲۲۲، ۲۲۳
آش دوزو (۱۹۲۹) ۳۵۹
آفتابی (۱۹۳۰) ۲۱۶
آقای‌اسمیت به‌واشنگتن می‌رود (۱۹۳۹) ۲۳۳
آقایان جدید (۱۹۲۸) ۱۲۱
آقایان موبورها را ترجیح می‌دهند (۱۹۲۸) ۱۷۰
آقای دیدز به شهر می‌رود (۱۹۳۶) ۲۳۳، ۳۳۵
آقای لینکلن جوان (۱۹۳۹) ۲۴۳
آقای مگو ۱۱، ۳۷۳
آلمان در سال صفر (۱۹۴۷) ۲۴۹
آلیور تویست (۱۹۴۷) ۳۰۰
آناکریستی ۱
آن بولین (۱۹۲۰) ۶۹
آنتراکت (۱۹۲۴) ۱۲۰، ۱۳۰
آنجلینا (۱۹۴۷) ۳۱۲
آواز بیابان (۱۹۲۹) ۲۱۶
آهنگ روستایی (۱۹۴۶) ۲۶۵
آهنگ شهر (۱۹۴۹) ۳۲۴

آیا زندگی عالی نیست؟ (۱۹۲۴) ۴۱

ابراهام لینکلن در ایلی نویز (۱۹۴۰) ۳۳۶
ابزارهای ارکستر (۱۹۴۷) ۲۹۹
ابله (۱۹۴۷) ۲۶۵
اتاق دکتر کالیگاری
کارگاه دکتر کالیگاری
اتحاد (۱۹۴۸) ۳۴۱
اتللو ۲۸۲
احکام دهگانه (۱۹۲۲) ۱۴۹، ۱۵۰
ارباب شیطان ۳۹۹
ارنومتس‌نر ۱۳۶
«اروپای ۵۱» (۱۹۵۲) ۲۴۹
از بیوه‌زن بترس (۱۹۲۷) ۱۷۰
ازدواج در تاریکی (۱۹۴۸) ۲۷۵
از رنوار تا پیکاسو (۱۹۵۰) ۳۷۰
از میان تاریکی ۳۸۹
از میان حقایق (۱۹۵۰) ۲۹۷
از نو (۱۹۵۱) ۳۰۰
از نو زندگی می‌کنیم (۱۹۳۴) ۲۱۵
اسب آهنین (۱۹۲۴) ۱۵۸
اسرار یك روح (۱۹۲۶) ۸۱
اسمتانا (۱۹۵۵) ۲۸۴
اعترافات یك جاسوس نازی (۱۹۳۹) ۳۳۸
اعتصاب (۱۹۲۴) ۹۴، ۹۵
اعدام ماری، ملکهٔ اسکاتلند (۱۸۹۳) ۲۰
افتخار به چند؟ (۱۹۲۶) ۱۹۴، ۱۹۷
افتخار حقیقی (۱۹۴۵) ۲۹۵
افسانه‌های هوفمن(۱۹۵۱) ۳۰۲
اقیانوس‌پیما (۱۹۳۱) ۲۱۹
ال‌دورادو (۱۹۲۱) ۱۱۸
الکساندر نوسکی (۱۹۳۸) ۱۰۳، ۲۸۰، ۲۸۱
المپیا (۱۹۳۷) ۲۷۴
اماك باکیا (۱۹۲۷) ۱۳۲
امرار معاش (۱۹۱۴) ۵۴
امریکایی کوچك (۱۹۱۸) ۱۴۸
امشب دوستم بدار (۱۹۳۲) ۲۱۴، ۲۱۵
اناك آردن (۱۹۱۱) ۳۶
انبوه خلق (۱۹۲۸) ۱۷۳
انتظارهای بزرگ (۱۹۴۶) ۲۴۴، ۳۰۰
انتقام کریم‌هیلد (۱۹۲۴) ۷۰، ۱۲۸
اندوه از یادرفته (۱۹۵۰) ۳۶۲
انسان آرانی (۱۹۴۳) ۳۴۷
انسان بادوربین‌سینما (۱۹۲۸) ۱۰۹

اواباب (۱۹۳۸) ۲۸۸
اورفئوس (۱۹۵۰) ۲۶۷
اوگتسو (۱۹۵۳) ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۳
اومبرتو د (۱۹۵۲) ۲۵۰
ایتالیایی (۱۹۱۵) ۴۴
ایستگاه یونیون (۱۹۵۰) ۳۵۴
ایل‌بیدونه (۱۹۵۵) ۲۵۰
این برتر از همه (۱۹۴۲) ۳۳۷
اینجاسرزمین من‌است (۱۹۴۳) ۳۳۹
اینست شب (۱۹۳۲) ۲۱۰
ایوان (۱۹۳۲) ۲۷۷
ایوان مخوف (۱۹۴۴) ۱۰۳، ۱۰۴
ای‌ویتلونی (۱۹۵۴) ۲۵۰

بابا سرگیوس (۱۹۱۷) ۸۷
بابل جدید ۲۷۸
با جان‌دو دیدار کنید (۱۹۴۱) ۳۳۶
بادبزن خانم ویندرمیر (۱۹۲۵) ۱۶۹
باران (۱۹۲۹) ۱۳۵
بارانداز‌های نیویورك (۱۹۲۸) ۱۸۶
باردلیس‌باشکوه (۱۹۲۶) ۱۷۳
باریس‌گادونف (۱۹۵۵) ۲۸۳
بازار (۱۹۲۹) ۱۳۵
بازار ایالتی (۱۹۳۳) ۳۳۳
بازار جلوه‌فروشی (۱۹۱۵) ۶۵
بازگشت به عقل (۱۹۲۳) ۱۲۹
بازگشت به میهن (۱۹۲۸) ۸۵
بازگشت بیگانه (۱۹۳۳) ۳۳۳
بازگشت‌جاودانه (۱۹۴۳) ۲۶۴
بازگشت خلبان (۱۹۴۲) ۳۰۷
بازهم مرا ببوس (۱۹۲۵) ۱۶۹
بازیهای ممنوع (۱۹۵۲) ۲۶۶
بالزاك (۱۹۵۱) ۳۶۹
بالها (۱۹۲۷) ۱۹۳
بالـه مکانیك (۱۹۲۴) ۱۳۱، ۱۳۴
بانگ (۱۹۱۵) ۵۶
بت افتاده (۱۹۴۸) ۲۴۵، ۲۴۶
بت شهر کوچك (۱۹۲۱) ۴۹
بچهٔ آرام (۱۹۴۹) ۳۵۶
بچه‌های من (۱۹۵۴) ۳۵۶
بچه‌های هیتلر (۱۹۴۳) ۳۳۸
بحث در ایندیاپلیس ۳۹۰
بدنام (۱۹۴۶) ۲۵۲
برباد رفته (۱۹۳۹) ۱۷۷
برج‌ایفل طلایی (۱۹۵۰) ۳۰۰، ۳۰۱
برخورد کوتاه (۱۹۴۵) ۲۴۴، ۳۰۱
برزخ (۱۹۳۱) ۲۶۹
در بـارانـداز (۱۹۵۴) ۲۳۱، ۲۵۵، ۳۷۸
برلین سمفونی شهری بزرگ (۱۹۲۷) ۱۳۵

برنج تلخ (۱۹۴۹) ۳۱۴
بزرگترین عشق (۱۹۴۲) ۲۸۱
بسوی خاور (۱۹۲۰) ۴۱
بکی شارپ (۱۹۳۵) ۲۱۵
بلبل امپراتور (۱۹۴۹) ۲۸۴
بلندیهای سرگیجه‌آور و قلبهای شجاع (۱۹۱۶) ۴۹
بنام قانون (۱۹۲۶) ۹۰
بندباز ۲۴۵
بن‌هور (۱۹۲۶) ۱۱۲
بوسه‌ای برای سیندرلا (۱۹۲۶) ۱۷۴
بوسهٔ مرگ (۱۹۴۷) ۳۴۲
«بوسهٔ» می‌ایرون و جان سی رایس (۱۸۹۶) ۲۱
بوش (۱۹۵۱) ۳۷۱
بولوار سانست (۱۹۵۰) ۱۸۰
بومرنگ (۱۹۴۷) ۳۴۱
به او بد کرد (۱۹۳۳) ۳۳۴
بهتر و بتر (۱۹۱۹) ۱۴۸
بهترین سالهای عمرما (۱۹۴۶) ۲۵۴، ۳۴۰
به خدا واگذارش کن (۱۹۴۵) ۳۴۲
به سوی جنوب (۱۹۳۸) ۲۸۸
به‌سوی نور (۱۹۱۸) ۱۱۴
بهشت زمینی (در حدود ۱۹۴۲) ۳۷۰
بهشت ممنوع (۱۹۲۴) ۱۶۹
به‌من میگویی (۱۹۳۴) ۲۲۴
بی‌رحم (۱۹۴۷) ۳۱۲
بیسترو (۱۹۴۹) ۳۶۳
بیسکویت‌حیوانی (۱۹۳۰) ۲۲۲
بیعار (۱۹۲۸) ۱۲۳
بیوهٔ خندان (۱۹۲۵) ۱۸۰

پادشاه و من (۱۹۵۶) ۴۱۲
پاریس درخواب (۱۹۲۳) ۱۱۹، ۱۲۰
پاریس گادونف (۱۹۵۵) ۲۸۳
پال تنها (۱۹۵۱) ۳۲۶
پاهای یك‌میلیون دلاری(۱۹۳۲) ۲۲۲
پایان سن‌پترزبورگ ← سرانجام سن‌پترزبورگ
پرفسور ماملوك (۱۹۳۸) ۲۸۱
پروم (۱۹۵۰) ۳۶۳
پزشك کوهستان (۱۹۴۸) ۲۹۸
پژواك (۱۹۵۳) ۳۱۹
پست شبانه (۱۹۳۶) ۲۹۲
پسرك (۱۹۲۱) ۵۷
پشت آفتاب طالع (۱۹۴۴) ۳۳۸
پلکان بهشت (۱۹۴۶) ۳۰۲
پنج پسر از خیابان بارسکا (۱۹۵۴) ۲۸۵
پنج تن (۱۹۳۶) ۲۶۳
پنجرهٔ روبه‌حیاط (۱۹۵۴) ۲۵۲
پنج گور درقاهره (۱۹۴۳) ۱۸۰
پوتمکین (۱۹۲۵) ۱، ۸۶، ۹۳،

۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹،
۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۹، ۲۷۱
پولیکوشکا (۱۹۲۲) ۸۶
پیترپن (۱۹۲۵) ۱۷۴
پیراهن سیاه (۱۹۳۳) ۳۰۶
پیرگینت (۱۹۱۵) ۶۵
پیروزی اراده (۱۹۳۶) ۲۷۲
پیروزی درصحرا (۱۹۴۲) ۲۹۴
پیروزی در غرب (۱۹۴۱) ۲۷۴
پیزان (۱۹۴۶) ۲۴۷، ۲۴۸،
۳۹۱
پیش‌بینی هوا (۱۹۳۴) ۲۹۲
پیشخدمت ریتس (۱۹۲۶) ۱۷۳
پیکادلی (۱۹۲۹) ۱۱۱
پیك‌نیك خانوادگی (۱۹۲۹)
۱۹۹

تئودورا ۱۱۱
تابستان (۱۹۵۵) ۲۴۴، ۳۳۷
تابو (۱۹۳۱) ۱۸۴، ۱۹۰
تاجگذاری ادوارد هفتم (۱۹۰۷)
۲۲
تارتوف (۱۹۲۶) ۸۴
تازه وکهنه (۱۹۲۹) ۸۶، ۹۸،
۱۰۳، ۱۰۹
تا هنگامی که نزدیك منی
(۱۹۵۵) ۲۷۶
تب (۱۹۲۱) ۱۱۸
تحفه است (۱۹۳۴) ۲۲۴
تختخواب و نیمکت (۱۹۲۶)
۱۰۹
ترانهٔ ترانه‌ها (۱۹۳۳)۲۱۴
ترز راکن (۱۹۲۸) ۱۲۱
تسخیر اورست (۱۹۵۴) ۲۹۹
تصویر لکه‌دار (۱۹۵۳) ۳۱۹
تصویرهای قرون وسطی
(۱۹۵۰) ۳۶۹
تعصب (۱۹۱۶) ۳۶، ۴۱، ۸۹،
۴۱۷
تعطیلی از دست رفته (۱۹۴۵)
۳۴۲
تعقیب تراژیك (۱۹۴۷) ۳۱۲
تقدیر (۱۹۲۱) ۷۰، ۷۳
تمثیلیها (۱۹۵۵) ۳۶۳
تمدن (۱۹۱۶) ۴۴
تنوع (۱۹۲۵) ۷۸، ۱۱۱، ۱۴۲،
۱۵۲، ۱۵۳
توپاز (۱۹۳۲) ۲۶۱
توپخانه (۱۹۲۹) ۱۰۴، ۱۰۷
تورکسیپ (۱۹۲۹) ۱۰۹
توفان‌کشنده (۱۹۴۱) ۳۳۸
تولد یك ملت (۱۹۱۵) ۳۶،
۳۹، ۴۰، ۴۱، ۱۴۲، ۱۹۲،
۲۵۷
تونی (۱۹۳۵) ۲۶۳
تونی پیپیت (۱۹۴۴) ۳۰۰
تیتان (۱۹۵۰) ۳۶۹

جانور زیبا = زیبا و جانور
جای‌زخم (۱۹۳۲) ۲۱۸

جایی که جزیره‌ها شناورند (۱۹۵۵) ۳۲۷
«جبههٔ غرب در ۱۹۱۸» (۱۹۳۰) ۲۶۹
جدا افتاده (۱۹۴۷) ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۰۱
جرالد مك بوینگ بوینگ (۱۹۵۳) ۳۷۳
جزئی ازیك امپراتوری (۱۹۲۹) ۱۰۹
جزیرهٔ کوچك (۱۹۴۹) ۳۰۱
جستجوی طلا (۱۹۲۵) ۵۷، ۹۵
جسم و شیطان (۱۹۲۷) ۱۵۴
جشن قهرمانان (۱۹۳۵) ۲۶۳
جعبهٔ پاندورا (۱۹۲۹) ۸۲
جعبهٔ جادو (۱۹۵۲) ۱۲
جکسن پولاك (۱۹۵۱) ۳۷۱
جلادان هم می‌میرند (۱۹۴۳) ۳۳۹
جنایتکاران در میان ما (۱۹۴۶) ۲۷۵
جواز عبورشیطان (۱۹۲۰) ۱۷۵
جوانان ولعنت شدگان (۱۹۵۱) ۳۲۸
جوانمردی (۱۹۲۶) ۱۷۴
جوانی شوپن (۱۹۵۲)۲۸۴
جوانی لینکلن (۱۹۳۹) ۳۳۶
جودیت بتولیا (۱۹۱۳) ۳۷
جویندگان رستگاری (۱۹۲۵) ۱۸۴، ۱۸۵
جهان آینده (۱۹۳۶) ۲۸۷
جهان امروز، سلسلهٔ فیلم‌مستند ۳۵۵
جهان اوباش (۱۹۲۷) ۱۵۴، ۱۸۵
جهش در سپیده دمان (۱۹۴۴) ۲۹۷
جیغ اربی (۱۹۲۳) ۴۹

چاپایف (۱۹۳۴) ۲۷۸، ۲۷۹
چانگ (۱۹۲۷) ۳۴۵
چرازنت را عوض کنی؟ (۱۹۲۰) ۱۴۸
چراغهای پای صحنه (۱۹۳۳) ۳۳۲
چراغهای نیویورك (۱۹۲۸) ۱۸۹، ۱۹۹
چرا می‌جنگیم (۴۵ ـ ۱۹۴۳) ۳۵۲
چرخ (۱۹۲۲) ۱۲۴
چرخ فلك (۱۹۲۳) ۱۷۶
چرخ فلك (۱۹۵۶) ۴۰۸
چشمان کودکان شما (۱۹۴۵) ۲۹۸
چگونه جان توتکش را گم کرد (۱۹۰۵) ۲۷
چلهٔ زمستان (۱۹۴۵) ۳۲۴
چمنزارهای بژین ۱۰۴
چهارپاره (۱۹۴۸) ۳۰۰
چهارسوار اپوکالیسپی (۱۹۲۱)

۱۷۱
چهارصد میلیون (۱۹۳۸) ۳۴۷
چهار قدم در ابرها (۱۹۴۳) ۳۰۸
چهرهٔ زغالی (۱۹۳۵) ۲۹۲
چهره‌های فراموش شده (۱۹۲۷) ۱۵۴
چهل‌ویکمین ۲۸۲
چیرگی برزندگی و مرگ (۱۹۵۵) ۲۷۶

حب تلخ (۱۹۱۶) ۴۸
حسن دست‌وپا چلفتی (۱۹۰۶) ۲۸
حقیقت نیمه عریان (۱۹۳۲) ۲۱۱
حمله (۱۹۵۶) ۳۷۷، ۳۷۹

خاك اسپانیا (۱۹۳۷) ۳۴۷
خاك نو (۱۹۳۳) ۱۳۵
خانم می‌نیور (۱۹۴۲) ۳۳۷
خانم ناپدید می‌شود (۱۹۳۸) ۲۲۹
خانم یك روزه (۱۹۳۳) ۲۳۳
خانوادهٔ اوپن‌هایم (۱۹۳۹) ۲۸۱
خانوادهٔ باشکوه امبرسون (۱۹۴۲) ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳
خانهٔ بزرگ (۱۹۳۰) ۳۳۰
خانه در خیابان نودودوم (۱۹۴۵) ۳۵۴
خانهٔ دور افتاده (۱۹۰۹) ۳۴، ۴۵
خبرچین (۱۹۳۵) ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۷
خبرنگار خارجی (۱۹۴۰) ۳۳۷
خراش چهره (۱۹۳۲) ۳۳۲
خشم (۱۹۳۶) ۳۳۳
خشم سیاه (۱۹۳۵) ۳۳۳
خواب طولانی (۱۹۴۶) ۳۴۱
خواب کودکان شما (۱۹۴۷) ۲۹۹
خوانندهٔ جاز (۱۹۲۷) ۱۸۸، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۳۵
خواهر سفید (۱۹۲۳) ۱۱۲
خوشه‌های خشم (۱۹۳۹) ۳۳۶
خون برآفتاب (۱۹۴۵) ۳۳۹
خون شاعر (۱۹۳۰) ۲۶۴
خویش (۱۹۴۲) ۲۹۵
خیابان (۱۹۲۳) ۷۴
خیابان مرزی (۱۹۴۹) ۲۸۴
خیابانهای شهر (۱۹۳۱) ۲۱۲
خیابان باطل (۱۹۳۷) ۲۶۳
خیش وستارگان (۱۹۳۶) ۲۳۳ ۲۳۳
خیشی که دشتها را برید (۱۹۳۶) ۳۴۸، ۳۴۹
داستان فرزند آدم (در حدود ۱۹۴۲) ۳۷۰

داستان لویزیانا (۱۹۴۸) ۳۵۵
داستانهای اوهنری (۱۹۵۲) ۳۷۴
دام (۱۹۲۸) ۱۸۶
دانتون (۱۹۲۱) ۶۹
دانشجوی پراگ (۱۹۱۳) ۷۱
دانشجوی تازه وارد (۱۹۲۵) ۱۶۰
داود نرم خو (۱۹۲۱) ۹۱
داوطلبان مرگ (۱۹۴۲) ۳۱۸
دایرهٔ ازدواج (۱۹۲۴) ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹
دختر انیفورم پوش (۱۹۳۱) ۲۶۹
دختر جوان بود (۱۹۳۷) ۲۲۹
«دختر شمارهٔ ۲۱۷» (۱۹۴۴) ۲۸۲
دخترك کبریت فروش (۱۹۲۷) ۱۲۳
دخترك کلاه قرمزی (۱۹۰۱) ۲۲
در آریزونای قدیم (۱۹۲۹) ۱۹۹
در آینه (۱۹۵۵) ۳۶۳
در تمایلات جسمانی (۱۹۲۷) ۱۵۳
در دل شب (۱۹۴۶) ۳۰۱
در زمین (۱۹۴۴) ۳۶۰
در غرب خبری نیست (۱۹۳۰) ۲۰۶
در قلب پاریس (۱۹۳۵) ۲۶۳
درو (۱۹۳۷) ۲۶۳
دروازهٔ دوزخ (۱۹۵۴) ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۶۶
دروغ عجیب نیناپترونا (۱۹۲۹) ۸۵
دریا دزد سیاه (۱۹۲۶) ۲۰۰
دریاسالار تاخیموف (۱۹۴۶) ۲۸۳
دریای سنگدل (۱۹۵۲) ۳۰۱
دریای شمال (۱۹۳۸) ۲۹۲
دری در دیوار ۴۲۶، ۴۲۷
دزد دوچرخه (۱۹۴۹) ۲۴۹، ۳۱۳
دزدی بزرگ در قطار راه‌آهن (۱۹۰۳) ۱، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۳۰
دستخوش باد (۱۹۲۵) ۱۲۰
دشمن مردم (۱۹۳۱) ۲۱۸، ۳۳۰
دکتر جکیل و مستر هاید (۱۹۳۲) ۲۱۳
دکتر مابوز (۱۹۲۲) ۷۳
دگا (۱۹۵۰) ۳۷۱، ۳۷۲
دلهای جهان (۱۹۱۸) ۱۷۵
دلیجان (۱۹۳۹) ۲۳۳
دلیجان سرپوشیده (۱۹۲۳) ۱۵۷، ۱۵۸
ننه دلاور (۱۹۵۵) ۲۷۵
دندانهای کودکان شما

(۱۹۶۴) ۲۹۸
دندهٔ آدم (۱۹۲۳) ۱۴۸
دنیای تقسیم‌شده (۱۹۴۸) ۳۲۴
دوشاهی امید (۱۹۵۲) ۳۱۵
دو شب از هزار و یکشب (۱۹۲۷) ۱۷۰
دوشیزه ژولی (۱۹۵۰) ۳۲۵
دوش‌فنگ (۱۹۱۸) ۵۷
دون‌ژوان (۱۹۲۶) ۱۸۸، ۱۹۶
دونگ‌کینگ من (۱۹۵۴) ۳۷۱
ده روز آخر (۱۹۵۵) ۲۸۵
ده روزی که جهان را به لرزه درآورد (۱۹۲۸) ۸۶، ۹۳، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۹، ۲۷۸
دیت، فرزند آدم (۱۹۴۷) ۳۲۶
دیداری از پیکاسو (۱۹۵۰) ۳۷۰
دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰) ۵۸، ۳۳۸
دیوارهای‌مالاپاگا (۱۹۴۰) ۲۶۶
دیوید (۱۹۵۱) ۲۹۸
دیوید هارم (۱۹۱۵) ۶۵

رئیس ایستگاه (۱۹۲۵) ۸۶
راز پیکاسو (۱۹۵۶) ۳۷۰
راشومون ۱۰۸، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳
رامبرانت (۱۹۳۶) ۲۸۷
راه رفتن در برادوی (۱۹۳۲) ۱۸۰
راه زندگی (۱۹۳۱) ۲۷۶
راهزن شاد (۱۹۳۶) ۲۱۵
رباخوار (۱۹۱۲) ۶۵
ربه‌کُ (۱۹۴۰) ۲۵۲
ردا (۱۹۵۳) ۴۰۴
رژهٔ بزرگ (۱۹۲۵) ۱۴۱، ۱۷۳، ۱۹۳، ۳۹۱
رژهٔ عشق (۱۹۲۹) ۲۰۴
رفاقت (۱۹۳۱) ۲۷۰
رفیق اکس (۱۹۴۰) ۳۳۸
رقص دوربین (۱۹۴۵) ۳۶۰
رقص کنگره (۱۹۳۰) ۲۱۰، ۲۶۹
«رم، ساعت ۱۱» (۱۹۵۲) ۳۱۴
رمانس سانتیمانتال (۱۹۳۰) ۱۰۹
رویایی که با پول می‌توان خرید (۱۹۴۶) ۳۶۱
رؤیای پروانه (۱۹۳۹) ۳۰۶
رؤیای یك شیطانك (۱۹۰۶) ۲۷
روئین‌تنان قدیم (۱۹۲۶) ۱۷۳
روباهان (۱۹۴۱) ۲۵۳
روبن (۱۹۴۸) ۳۷۰
رودخانه (۱۹۳۷) ۳۴۸، ۳۴۹
روز تعطیل (۱۹۳۸) ۲۸۸
روز تعطیل مسیو هولو (۱۹۵۳) ۲۶۶

روز جشن (۱۹۴۹) ۲۶۶
روز خشم (۱۹۴۳) ۳۲۶
روز می‌آید (۱۹۳۹) ۲۶۳، ۲۶۴
روزهای افتخار (۱۹۴۴) ۳۳۹
روزیتا (۱۹۲۳) ۱۶۸
روزی در مسابقهٔ اسب‌دوانی (۱۹۳۷) ۲۲۳
روستایی (۱۹۱۷) ۴۴
روشنایی شهر (۱۹۳۱) ۵۷، ۱۹۰
رومئو و ژولیت (۱۹۵۴) ۲۸۳
رومولا (۱۹۲۴) ۱۱۲
رهایی از آشیانهٔ عقاب (۱۹۰۷) ۳۲
ریپ‌وان وینکل (۱۸۹۴) ۲۱
«ریتموس ۲۱» (۱۹۲۱) ۱۲۷
ریشه بدی (۱۹۱۲) ۶۵
ریوریتا (۱۹۲۹) ۲۱۶

زائر (۱۹۲۳) ۵۷، ۵۹
زمزمهٔ سرایندگان (۱۹۱۸) ۱۴۸
زمستانی (۱۹۳۶) ۳۳۳
زمین (۱۹۳۰) ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸
زمین (۱۹۴۱) ۳۵۱
زمین می‌لرزد (۱۹۴۸) ۳۱۲
زنان ابله (۱۹۲۱) ۱۷۵
زن پاریسی (نمایش سرنوشت) (۱۹۲۲) ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸
زن تنها (۱۹۳۶) ۲۲۸
زندانی زندا (۱۹۱۱) ۱۴۱
زندگی آسان (۱۹۳۷) ۳۳۵
زندگی امیل‌زولا (۱۹۳۷) ۳۳۶
زندگی خصوصی هانری هشتم (۱۹۳۳) ۲۸۷
زن در دریاچه (۱۹۴۶) ۳۴۱
زندگی درصلح (۱۹۴۶) ۳۱۱، ۳۱۳
زندگی در یك قطره آب ۳۹۰
زندگی شکوفان (۱۹۴۶) ۱۰۸
زندگی فردا آغاز می‌شود (۱۹۵۰) ۲۶۶
زندگی و مرگ کلنل بلیمپ (۱۹۴۳) ۳۰۰
زندگی و مرگ یك بازیگر بدلی‌هالیوود (۱۹۲۸) ۳۵۹
زنگهای‌اتلانتیس (۱۹۵۴) ۳۶۵
زن نانوا (۱۹۳۸) ۲۶۳
زن و مرد (۱۹۱۹) ۱۴۸
زنی بنام جون (۱۹۱۷) ۱۴۸
زویا (۱۹۴۴) ۲۸۱
زونیگورا (۱۹۲۷) ۱۰۵
زیبا و جانور (۱۹۴۶) ۲۶۴، ۲۶۶
زیبا و شیطان (۱۹۴۹) ۲۶۷
زیباییهای شب (۱۹۵۲) ۲۶۷
زیر بامهای پاریس (۱۹۲۹) ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰

زیستن (۱۹۵۲) ۳۱۹
زیگفرید (۱۹۲۴) ۷۰

ژندارك (۱۹۰۰) ۲۲
ژنرال شیطان (۱۹۵۵) ۲۷۶

ساحل مه‌آلود (۱۹۳۸) ۲۶۴
سال‌تولد انقلاب اکتبر (۱۹۱۸) ۸۸
سان پیترو (۱۹۴۴) ۳۵۲
سایه‌های روی برف (۱۹۴۸) ۳۲۴
سپاهی که درآن‌خدمت می‌کنیم (۱۹۴۲) ۲۹۷
ستارگان به‌پایین نگاه می‌کنند (۱۹۳۹) ۲۸۸
ستارهٔ دریایی (۱۹۲۸) ۱۳۲
ستارهٔ شمال (۱۹۴۳) ۳۳۹
ستوان خندان (۱۹۳۱) ۲۰۴
سحرگاه زرین (۱۹۳۰) ۲۱۶
سرانجام سن پترزبورگ (۱۹۲۷) ۸۶، ۹۳، ۱۰۵
سربازان‌باتلاقها (۱۹۳۸) ۲۸۱
سرخ‌پوست (۱۹۱۴) ۱۴۷
سرزمین سحرآمیز (۱۹۴۸) ۳۵۴
سرگذشت کامینگتن (۱۹۴۵) ۳۵۳
سرگذشت گوستابرلینگ (۱۹۲۴) ۱۱۶
سرگذشت یك سرباز (۱۹۴۵) ۳۴۰
سرگرد باربارا (۱۹۴۱) ۳۹۱
سرود آتش (۱۹۳۰) ۲۱۶
سرود سراندیب (۱۹۳۴) ۲۹۲
سرود منتها (۱۹۴۴) ۳۵۳
سزار (۱۹۳۳) ۲۶۱
سزار کوچك (۱۹۳۰) ۲۱۸
سفر برای مارگارت (۱۹۴۲) ۳۳۸
سفر بماه (۱۹۰۲) ۲۲
سفر خیالی (۱۹۲۵) ۱۲۰
سفر دور (۱۹۵۰) ۲۸۴
سفر هشتاد روزهٔ دور دنیا (۱۹۵۶) ۴۱۴
سفری دور و دراز به وطن (۱۹۴۰) ۲۳۳
سقوط خاندان آشر (۱۹۲۸) ۱۲۳، ۱۳۲، ۳۵۹
سگ آندالسی (۱۹۲۹) ۱۳۳
سلامت (۱۹۴۹) ۳۵۶
سلحشوران در شهر (۱۹۲۸) ۱۲۳
سلطان ولگرد (۱۹۳۰) ۲۱۶
سمفونی اسبدوانی (۱۹۲۸) ۱۳۵
سمفونی شش میلیونی (۱۹۳۲) ۲۳۷
سمفونی مورب (۱۹۲۱) ۱۲۷
سوءظن (۱۹۴۱) ۲۵۲

سوت گندم (۱۹۵۵) ۳۱۹
سودا (۱۹۱۹) ۶۹
سوزان لنوکس (۱۹۳۱) ۳۳۱
سوزی آفتاب (۱۹۳۲) ۲۱۰
سوله (۱۹۲۹) ۳۰۳
سه‌پاره (۱۹۵۰) ۳۰۰
سه دو یك صفر ۳۸۸
سه سرود دربارهٔ لنین (۱۹۳۴) ۱۰۹، ۲۷۷
سه‌شنبه درماه نوامبر (۱۹۴۵) ۳۵۳
سه‌نفر از پمپ بنزین (۱۹۳۰) ۲۶۸
سیپیو آفریکانوس (سیپوی افریقایی) (۱۹۳۷) ۳۰۶
سیلوی و شبح (۱۹۴۵) ۲۶۴
سیندرلا (۱۹۰۰) ۲۲
سی و نه پله (۱۹۳۵) ۲۲۸

شاه شاهان (۱۹۲۷) ۱۵۰
شاه هنری پنجم (۱۹۴۴) ۱۸۳، ۳۰۲
شب برهنه (۱۹۵۵) ۳۲۵
شبح بارون (۱۹۴۳) ۲۶۴
شبح درمولن‌روژ (۱۹۲۴) ۱۲۰
شبکه‌های بعداز ظهر (۱۹۴۳) ۳۶۰
شبی در اوپرا (۱۹۳۵) ۲۲۳
شبی روی داد (۱۹۳۴) ۲۳۳، ۲۳۴
شدن (۱۹۵۶) ۳۶۳
شرلوك کوچك (۱۹۲۴) ۱۶۱
شش‌تا از یك قماش (۱۹۳۴) ۲۲۲
شش مخفی (۱۹۳۱) ۳۳۰
شکار آدم (۱۹۴۱) ۳۳۸
شکستن سه صوت (۱۹۴۶) ۲۴۴
شکست نیافته (۱۹۵۰) ۲۹۷
شکنجه (۱۹۴۷) ۳۲۵
شکوفه‌های شکسته (۱۹۱۹) ۴۱، ۸۱
شنل (۱۹۲۶) ۸۹
شورز (۱۹۳۹) ۱۰۸
شوق (۱۹۳۱) ۱۰۹
شوهران کور (۱۹۱۹) ۱۷۵
شوهرت راعوض مکن (۱۹۱۹) ۱۴۸
شوهر ثابت (۱۹۵۵) ۳۹۲
شهر (۱۹۳۹) ۳۴۹
شهر برهنه (۱۹۴۸) ۳۵۴
شهر بیدفاع (۱۹۴۵) ۲۴۷، ۲۵۷، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳
شهوت طلا (۱۹۱۲) ۶۵
شهر بال دارد (۱۹۳۹) ۲۹۴
شیطان در جسم (۱۹۴۷) ۲۶۵
شیطان درنقاشی (۱۹۵۰) ۳۷۰
شیطان صفتان (۱۹۵۵) ۲۵۰، ۲۶۵، ۳۲۸، ۳۶۶
شیطان طلایی (۱۹۵۵) ۳۱۹،

۳۲۲
شین (۱۹۵۳) ۲۵۵

صحنهٔ خیابانی (۱۹۳۱) ۲۱۹
صدف و کشیش ۱۳۲
صد مرد و یك زن (۱۹۳۷) ۳۳۲
صفحهٔ اول (۱۹۳۱) ۲۱۹، ۳۳۰
صلیب هفتم (۱۹۴۴) ۳۳۸
صیادان (۱۹۲۹) ۲۹۰

ضربان دو قلب (۱۹۳۰) ۲۱۰، ۲۶۹

طرز کار مغز (۱۹۲۶) ۹۲
طلاجویان (۱۹۳۳) ۲۱۷
طلاجویان برادوی (۱۹۲۹) ۲۱۶
طلسم‌شده (۱۹۴۵) ۲۵۲
طلوع (۱۹۲۷) ۱۵۱، ۱۸۴
طمع (۱۹۲۴) ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۰، ۲۴۲، ۳۵۸
طناب (۱۹۴۸) ۲۵۲
طوفان در آسیا (۱۹۲۸) ۸۶، ۹۱، ۹۳

عاقبت سن پترزبورگ = سرانجام سن‌پترزبورگ
عالم اوباش = جهان اوباش
عروسك (۱۹۵۶) ۳۷۸
عروسی خرس (۱۹۲۵) ۸۶
عشق در شهر (۱۹۵۴) ۳۱۶
عشق ژان‌نی (۱۹۲۷) ۸۱
عصر جاز ۳۸۸
عصر جدید (۱۹۳۶) ۵۷
علف (۱۹۲۵) ۳۴۵

غراب (۱۹۴۳) ۲۵۰، ۲۶۵
غرق شدن کشتی «مین» ۲۲
غرور دریانوردان (۱۹۴۵) ۳۴۰
غرور و شهوت (۱۹۵۷) ۳۷۷
غول (۱۹۵۶) ۲۵۵

فاربیك (۱۹۴۹) ۲۶۶
فانتوم اپرا (۱۹۲۵) ۲۰۰
فانی (۱۹۳۲) ۲۶۱
فاوست (۱۹۲۵) ۸۴
فراری (۱۹۳۳) ۹۳، ۲۷۷
فراموش نمی‌کنند (۱۹۳۷) ۳۳۳
فردای بهتر (۱۹۴۵) ۳۵۳
فرشتهٔ آبی (۱۹۳۰) ۱۵۳، ۱۸۷، ۲۶۸
فرشتهٔ مست (۱۹۴۸) ۳۱۹
فرماندهی هوایی (۱۹۵۴) ۴۱۲
فصل سوینگ (۱۹۳۶) ۲۲۶
فقط ساعتها (۱۹۲۶) ۱۳۴
فقط یك تابستان رقصید (۱۹۵۳) ۳۲۵
فیلم شتودی (۱۹۲۶) ۱۳۲

فینیس‌تر (انتهای زمین آخرین نقطه برتانی است) (۱۹۲۸) ۱۲۳

قاتل برایتون (۱۹۴۵) ۳۴۲
قاتی پاتی ۳۴۹
قایق نجات (۱۹۴۴) ۲۵۱
قتل دوك دوگیز (۱۹۰۸) ۲۹
قتل‌عام (۱۹۳۳) ۳۳۳
قدمهای باله (۱۹۴۹) ۲۹۹
قطار الماس سیاه ۱۶
قطار سریع‌السیر شانگهای (۱۹۳۲) ۱۶
قطار شبانه (۱۹۳۹) ۲۴۵
قطعه‌ای از امپراتوری (۱۹۲۹) ۸۶
قلب دوپاره (۱۹۵۴) ۳۰۱
قلب وفادار (۱۹۲۳) ۱۲۳
قورخانه ۲۷۸
قوی‌تر از شب (۱۹۵۵) ۲۷۵
قیصر کوچك = سزار کوچك

کابوس سرخ ۳۸۸
کابیریا (۱۹۱۳) ۱۱۳
کاترین کبیر (۱۹۳۴) ۲۸۷
کارخانهٔ زمان جنگ (۱۹۴۱) ۲۹۴، ۲۹۵
کارگاه دکتر کالیگاری ۷۱، ۷۶، ۳۵۸
کارمن، بارا (۱۹۱۵) ۶۵
کارمن، چاپلین (۱۹۱۵) ۶۵
کارمن، فارار (۱۹۱۵)۶۵
کالسکهٔ خیالی (۱۹۲۰) ۱۱۵
کامی (۱۹۱۲) ۳۲
کانگسترها و دختر (۱۹۱۴) ۴۴
کدوی قلقه‌زن (۱۹۰۷) ۲۸
کرنکبیل (۱۹۲۳) ۱۲۱، ۱۲۲
کژمژ (۱۹۵۰) ۳۶۴
کشتی آتالانت (۱۹۳۴) ۲۶۰
کشتی سفید (۱۹۴۱) ۳۰۷
کف‌زدن حضار (۱۹۲۹) ۲۰۷، ۲۱۲
کفشهای قرمز (۱۹۴۸) ۳۰۲
کلاحصیری ایتالیایی (۱۹۲۷) ۱۲۰، ۱۲۱
کلاه طلایی (۱۹۵۲) ۲۶۶
کلبهٔ عموتوم (۱۹۰۳) ۱۸، ۲۵
کلمه (۱۹۵۵) ۳۲۷
کنسرت بزرگ (۱۹۵۱) ۳۸۳
کوچه (۱۹۲۳) ۷۴
کوچه راحت (۱۹۱۷) ۵۷
کوچهٔ غمناك (۱۹۲۵) ۷۴، ۷۹، ۸۰، ۸۱
کوچهٔ محزون = کوچه غمناك
کولاك (خورده مالك) ۱۰۸
کووادیس؟ (۱۹۲۴) ۳۱، ۳۷، ۱۱۱
که اینست پاریس (۱۹۲۶) ۱۶۹

کهنه پرستان (۱۹۳۵) ۳۰۶
که ویوا مکزیکو (زنده باد مکزیك) ۱۰۴
کیت، مرا ببوس ۴۰۱
کیمیکو (۱۹۳۶) ۳۱۸
کین (۱۹۴۱) ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۵۷
کینوپراودا (۱۹۲۲) ۸۸

گدای‌اسب سوار (۱۹۲۵) ۱۷۳
گذرنامه به پیملیکو (۱۹۴۹) ۳۰۱
گذشت زمان (۱۹۳۵) ۳۴۶، ۳۵۰، ۳۵۴، ۳۵۶
گراند دوشس و خدمتکار (۱۹۲۶) ۱۷۰
گردش در جهان پزشکی (۱۹۴۷) ۳۵۴
گردشی درآفتاب (۱۹۴۵) ۳۴۰
گرفتن دزد (۱۹۵۵) ۲۵۳
گناه پدران (۱۹۲۹) ۱۵۳
گنج (۱۹۲۴) ۷۰
گنج سرآرن (۱۹۱۹) ۱۱۵
گوشهٔ تاریك (۱۹۴۶) ۳۴۱
گوگن (۱۹۵۰) ۳۶۹
گولم (۱۹۲۰) ۷۰
گیرافتاده (۱۹۴۵) ۳۴۱

لابوهم (۱۹۲۶) ۱۵۴، ۱۷۳
لاسترادا (۱۹۵۴) ۲۵۰، ۳۱۵
لالایی ناتمام (۱۹۳۲) ۲۰۵
لایم لایت (۱۹۵۲) ۵۹
لب آب = بر لب آب
لتی لینتون (۱۹۳۲) ۳۳۱
لژیون سیاه (۱۹۳۶) ۳۳۳
لندن تاب می‌آورد (۱۹۴۰) ۲۹۴
لنین در ماه اکتبر (۱۹۳۷) ۱۰۳
لینکلن در گتیسبرگ سخن می‌گوید (۱۹۵۰) ۳۷۲

«م» (۱۹۳۱) ۲۶۹
مأمور مخفی (۱۹۳۵) ۲۲۸
مأموریت مسکو (۱۹۴۳) ۳۳۹
ما اهل کرونشات هستیم (۱۹۳۶) ۲۷۹
ماتیس (۱۹۴۶) ۳۷۰
ماتیو بریدی (۱۹۵۴) ۳۷۲
ماجراهای کودك اکتبر (۱۹۲۴) ۸۹
ماجرای بزرگ (۱۹۵۲) ۳۲۵
ماجرای خونین در کوچه (۱۹۲۷) ۷۴
ماجراهای عجیب عمو هاری (۱۹۴۵) ۳۴۲
ماجرای لنا اسمیت (۱۹۲۹) ۱۸۶
مادام باترفلای (۱۹۱۵) ۶۵
مادام بودهٔ خندان (۱۹۲۲)

۱۲۸
مادر(۱۹۲۵) ۸۶، ۹۱، ۹۳
مارتی (۱۹۵۵) ۳۷۷، ۳۷۸
مارسی‌یز (۱۹۳۸) ۲۶۳
مارش عروسی (۱۹۲۸) ۱۸۰
مارگی ۳۴۳
ماری ستوارت ۲۰
ماریوس (۱۹۳۲) ۲۶۱
ماشینچی لاندل (۱۹۱۱)۳۵
ماکسیم (۴۰ـ۱۹۳۸) ۲۷۹
مانون (۱۹۴۹) ۲۵۰
ماه پنهانست (۱۹۴۳) ۳۳۹
مبلغ (۱۹۵۲) ۳۰۰
متروپولیس (۱۹۲۷) ۷۳، ۸۴
مجسمه‌های مومی (۱۹۲۴) ۷۰، ۷۳
محاصرهٔ آلکازار (۱۹۴۰) ۳۰۶
محاصرهٔ لنینگراد (۱۹۴۳) ۲۸۲
محاکمهٔ کودکان (۱۹۴۶) ۲۹۸
مرد بازو طلایی (۱۹۵۵) ۳۷۸
مرد بد نام (۱۹۴۵) ۳۰۰
مرد سفید پوش (۱۹۵۱) ۳۰۱
مرد سوم (۱۹۴۹) ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۰۱
مرد قوی (۱۹۲۶) ۱۶۲
مردم در روز یکشنبه (۱۹۲۹) ۱۳۶
مردی با نشان صلیب (۱۹۴۳) ۳۰۷
مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۵۶) ۴۱۲
مرز (۱۹۳۵) ۱۰۵، ۱۰۸، ۲۷۷
مرزهای گمشده (۱۹۴۹) ۳۴۴
مرکز توفان (۱۹۵۶) ۳۴۴، ۳۷۹
مرغها باید بیشتر تخم بگذارند (در حدود ۱۹۴۳) ۲۹۵
مزد ترس (۱۹۵۳) ۲۵۰، ۲۶۵
مسابقهٔ ماشین سواری بچه‌ها در ونیس (۱۹۱۴) ۵۵
مستأجر (۱۹۲۶) ۱۱۱
مسکو ضربه را پاسخ می‌دهد (۱۹۴۲) ۲۸۲
مسیو وردو (۱۹۴۷) ۵۹
مصیبت ژان‌دارك (۱۹۲۸) ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۹۳
معجزه (۱۹۴۸) ۲۴۹
معجزه در میلان (۱۹۵۱) ۲۴۹، ۳۱۵
مغرورها (۱۹۵۴) ۲۶۶
مکانی در آفتاب (۱۹۵۱) ۲۵۵
ملکهٔ افریقایی (۱۹۵۱) ۳۷۶
ملکه الیزابت (۱۹۱۲) ۳۰، ۳۱، ۵۳
ملکه کریستیانا (۱۹۳۳) ۲۱۵
ملکه کلی (۱۹۲۸) ۱۷۹، ۱۸۰
ممفیس بل (۱۹۴۴) ۳۵۲
من پناهنده‌ای هستم از زندانیان زنجیری (۱۹۳۲) ۳۳۰

من متهم می‌کنم (۱۹۱۹) ۱۲۴
منیل مونتان (۱۹۲۵) ۱۲۹
موآنا (۱۹۲۶) ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۳۵۸
موبی دیك (۱۹۳۰) ۴۲۰
موبی دیك (۱۹۵۶) ۳۷۸
مولن روژ (۱۹۵۲) ۳۷۶
مونت کارلو (۱۹۳۰) ۲۰۴، ۲۱۰
مهمانان شب (۱۹۴۲) ۲۶۴
میدان شوم (۱۹۴۵) ۳۴۲
میدانم کجا می‌روم (۱۹۴۵) ۳۰۰
می سی سی پی (۱۹۳۵) ۲۲۴
میلدرد پیرس (۱۹۴۵) ۳۴۲
میلیون (۱۹۳۱) ۲۰۸، ۲۰۹
میلیونها کس چون ما (۱۹۴۳) ۲۹۷
میول (۱۹۴۴) ۳۷۰
میهن دلیران (۱۹۴۹) ۳۴۴

ناپلئون (۱۹۲۶) ۱۲۴، ۴۱۸
نارگیلها (۱۹۲۹) ۲۲۲
ناشناس در غبار (۱۹۴۹) ۳۴۴
نامزد تاریکی (۱۹۴۵) ۲۶۴
نامه‌های عاشقانه (۱۹۴۵) ۳۴۲
نانا (۱۹۲۶) ۱۲۲
نان روزانهٔ ما (۱۹۳۴) ۳۳۳
نان وعشق و رؤیا (۱۹۵۳) ۳۱۵
نانوك شمالی (۱۹۲۲) ۱۸۱
نبرد زندگی (۱۹۴۰) ۳۵۱
نبرد گتیسبرگ (۱۹۵۶) ۳۷۳
نبرد میدوی (۱۹۴۴) ۳۵۲
نجات توسط پیشاهنگ (۱۹۰۵) ۲۷
نغمهٔ تابستان (۱۹۵۰) ۳۲۴
نفرت برانگلیسیها (اوم پاول) (۱۹۳۹) ۲۷۲
نگهبان گمشده (۱۹۳۴) ۲۳۳
نمایش را شروع کنیم (۱۹۲۹) ۱۹۹
نمایندهٔ بالتیك (۱۹۳۷) ۲۷۹
نمرهٔ اخلاق صفر (۱۹۳۳) ۲۶۰
نمی‌توانی با خودت ببری (۱۹۳۸) ۲۳۳
نوسفراتو (۱۹۲۲) ۷۳
نه مرد (۱۹۴۳) ۲۹۷
نیرو و زمین (۱۹۴۰) ۳۵۱
نینوچکا (۱۹۳۹) ۳۳۸

وارث (۱۹۴۹) ۲۵۴
واکسی (۱۹۴۶) ۳۱۰، ۳۱۳
والدین نا اهل (۱۹۴۸) ۲۶۶
وان گوگ (۱۹۴۹) ۳۶۹
وانینا (۱۹۲۲) ۷۰
وقتی که لك‌لك‌ها پرواز می‌کنند ۲۸۲
وحشت (۱۹۲۸) ۱۹۹
وسوسه ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۲
ولگرد (۱۹۱۵) ۵۶، ۵۷
ولگردان (۱۹۳۳) ۳۳۳

ونوس موطلایی = ونوس بور (۱۹۳۲) ۲۱۹، ۳۳۱
وویی (۱۹۳۰) ۲۱۶، ۲۱۷

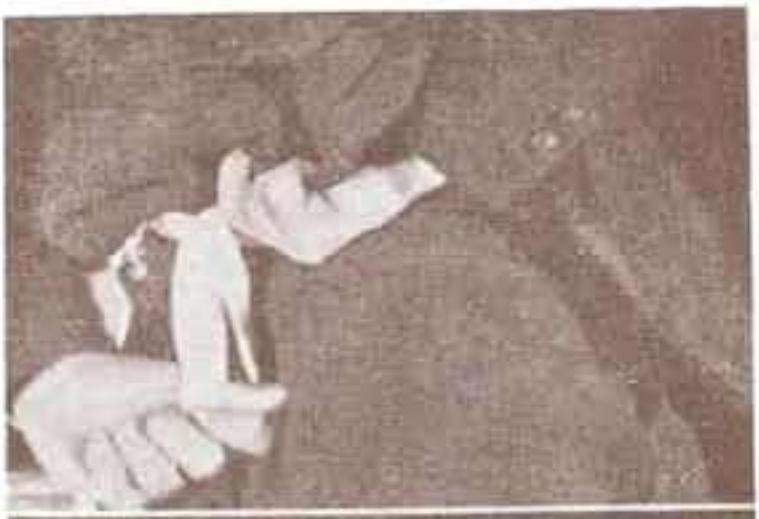
هاله لویا (۱۹۲۹) ۲۰۵
هاله لویا، من ولگردم (۱۹۳۳) ۲۱۱
هاملت ۳۰
هانس وستمار (۱۹۳۴) ۲۷۲
هدف امشب (۱۹۴۱) ۲۹۴، ۲۹۶
هرگز به مرده رو نده (۱۹۴۱) ۲۲۴
هزار و هشصد و چهل و هشت «۱۸۴۸» (۱۹۴۹) ۳۶۹، ۳۷۲
هفت روز به ظهر ۳۰۱
هفت عالیجاه (۱۹۵۴) ۳۱۹
همچنانکه زمین می‌چرخد (۱۹۳۴) ۳۳۳
همیشه هوا خوش‌است (۱۹۵۵) ۴۲۳

یادداشتهای یك کشیش روستایی (۱۹۵۱) ۲۶۶
یاغی (۱۹۵۰) ۳۴۴
یاغی و زنش (۱۹۱۷) ۱۱۵
یانگ کوی‌فی (۱۹۵۵) ۳۲۲
یان هوس (۱۹۵۵) ۲۸۴
یك امریکایی در نیروی هوایی انگلیس (۱۹۴۱) ۳۳۷
یکبار در زندگی ۱۹۸
یك تابستان خوشبختی (۱۹۵۲) ۳۲۵
یك روز ازجنگ (۱۹۴۲) ۲۸۲
یکی از هواپیماهای ما گمشده است (۱۹۴۲) ۲۹۶
یکی کار است دیگری جنایت (۱۹۱۲) ۶۵

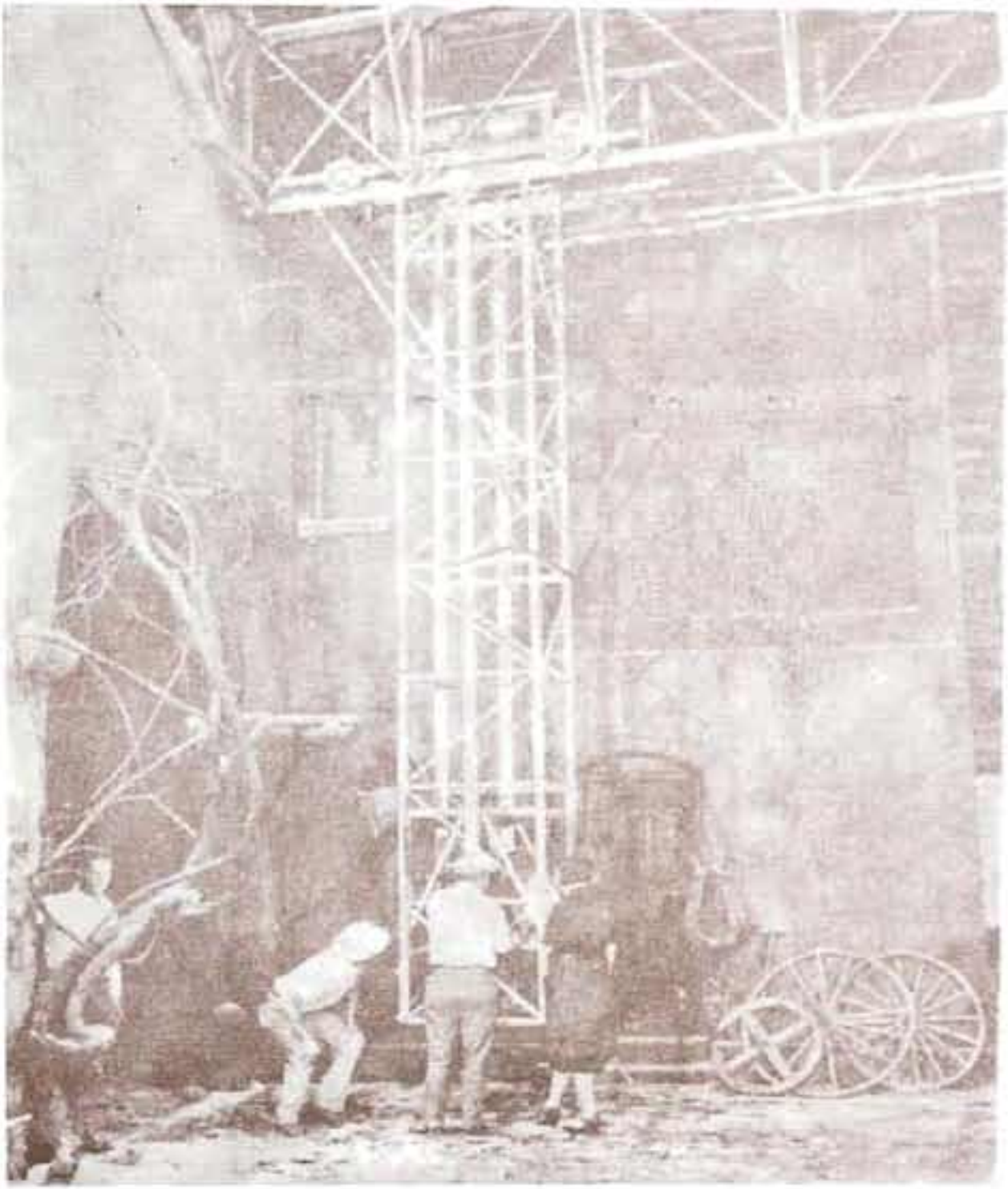
د . و. گریفیث (دست چپ)، پدر فن فیلم، هنگام گرداندن صحنه‌ای از فیلم «تعصب» (۱۹۱۶). میریام کوپر (دست راست) به سخنان استاد گوش می‌دهد، و دوروتی گیش از ته عکس به او می‌نگرد.

گریفیث با نزدیک بردن دوربین به صحنه، واقعیت و
گیرایی فیلم سینما را افزایش داد. چنانکه در این عکس
از فیلم «تفنگداران خیابان پیگ» (۱۹۱۲) دیده می‌شود.

... از طرف دیگر در فیلمهایی چون «تولد یک ملت» (۱۹۱۵)
و «تعصب» (۱۹۱۶) گریفیث صحنه های عظیمی ساخت که تماشای
آنها دلربخش و شگفت‌آور است.



همچنانکه سینماگران بردوربین مسلط می‌شدند، نماهای اساسی فیلمها دقیق‌تر و گویاتر می‌شد. این عکس نمایی است از فیلم «تازه وارد» (۱۹۲۵) اثر هارولد لوید.

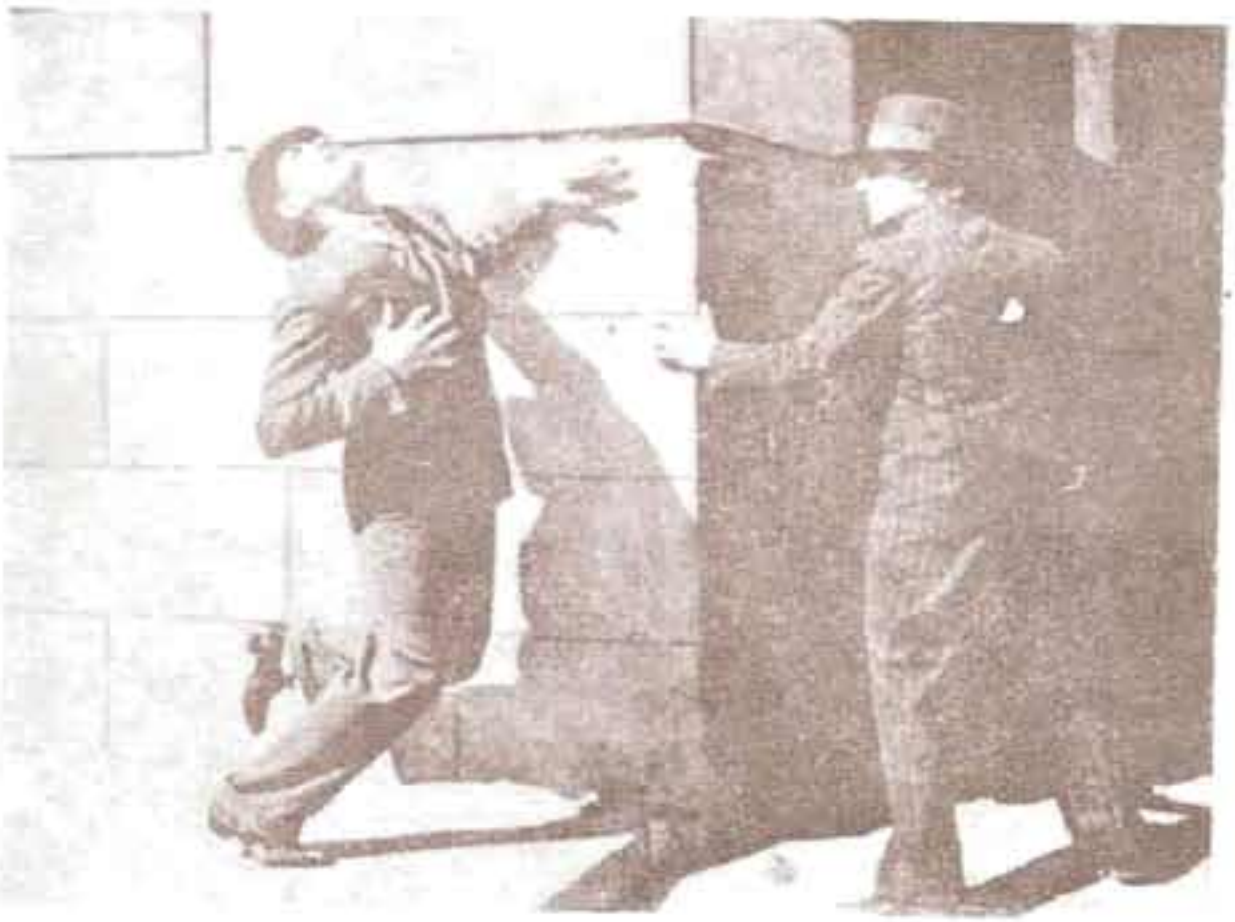


دوربین فیلمبرداری در دههٔ سوم در استودیوهای آلمان به حرکت درآمد، ولی‌هولیوود به زودی شیوه‌های حرکت آن‌را فراگرفت. دراین عکس ازفیلم «هتل امپریال» (۱۹۳۷) اثرموریتس اشتیلر، دوربین را می‌بینیم که بردستگاهی قرارگرفته است که هم می‌تواند آن‌را به طور عمودی حرکت دهد وهم به‌طور افقی‌همراه بازیگران ببرد.

وحشت قصل پلکان فیلم
« پوتمکین » (۱۹۲۵) اثر
ایزنشتاین با پیوند کردن
صدها نمای کوتاه جداگانه
به‌وجود آمده بود.

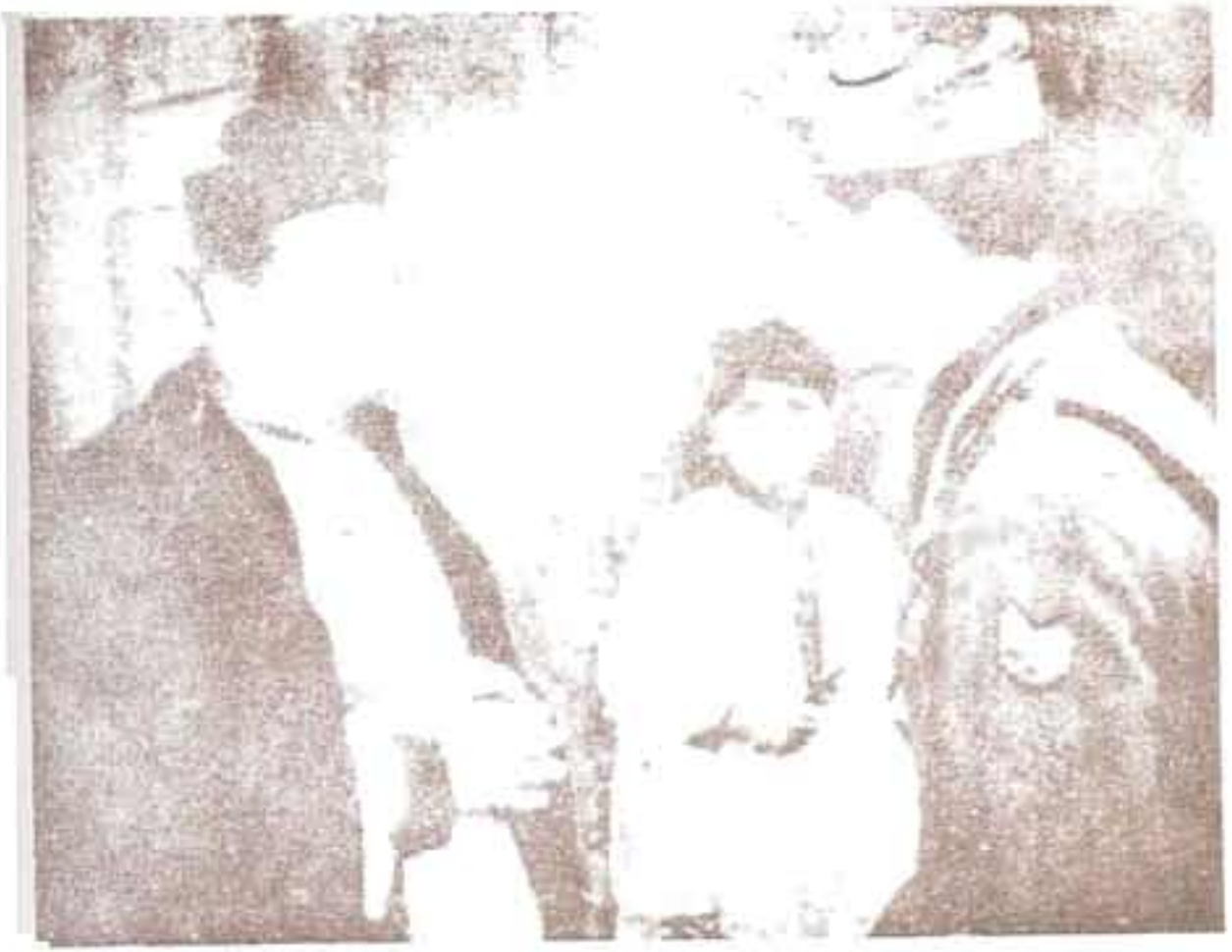
پس از اختراع فیلم ناطق ، حاشیه صدا می‌توانست مأخذ برش قرار گیرد . در این سه عکس از فیلم « ۳۹ پله » (۱۹۳۵) زن صاحبخانه جدی در اتاق قهرمان داستان می بیند جیغ می‌کند، و جیغ او با سروصدای قطاری که قهرمان داستان با آن فرار می‌کند ، درهم می‌آمیزد .

فیلم ناطق و بحران اقتصادی هردو باهم باعث شدند که دکور و داستان و بازی فیلمهای آمریکایی طبیعی تر شود. فیلمهای گانگستری مانند «دشمن مردم» (۱۹۳۱) نمایندهٔ این تغییر بودند.



سینمای ناطق فرانسه در اواخر دههٔ چهارم شکوفان شد. با نزدیک شدن جنگ، استودیوها درساختن فیلمهای آکنده از یأس، مانند «بندر سایه‌ها» (۱۹۳۸) اثر مارسل کارنه، تخصص یافتند.

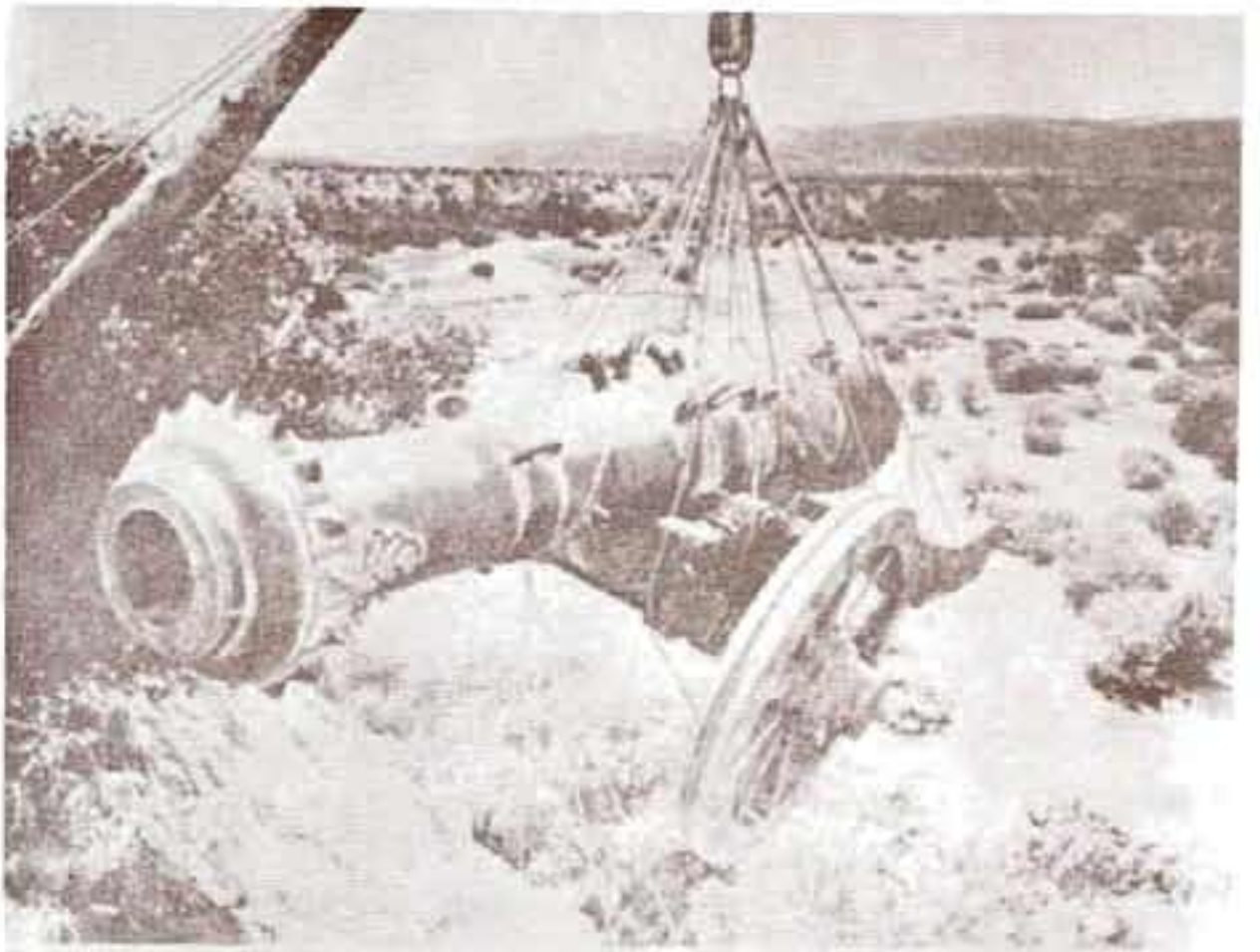
پس از شروع جنگ، استودیوهای انگلستان شیوه‌های فیلم مستند را که در دههٔ چهارم پرورده شده بود، جذب کردند و در نتیجه فیلمهای رئالیستی و مؤثری چون «سپاهی که در آن خدمت می‌کنیم» (۱۹۴۳) اثر نوئل‌کاورد و دیویدلین به وجود آمد. دراین عکس، آن‌که درگوشهٔ پایین دست راست به‌حلقهٔ نجات چسبیده، نوئل‌کاورد است.



سینمای ایتالیا پس از ۳۰ سال سکوت، در ۱۹۴۵ با فیلم «شهر بی‌دفاع» ناگهان نظر جهانیان را به سوی خود جلب کرد. در این فیلم، روبرتو ـ روسلینی به‌عنوان یک کارگردان تازه، آناماینانی به‌عنوان یک بازیگر تازه، و «نئورئالیسم» به‌عنوان یک سبک تازه درساختن فیلم معرفی شدند.

رفته رفته فیلمهای ملتهای مختلف راه خود را به سینماهای جهان باز می کنند. فیلم ژاپونی « دروازهٔ دوزخ » (۱۹۵۴) اثر تینوسك کینوگاسا، نشان می‌دهد که ژاپونیها در بازی و صحنه‌پردازی و به‌کاربردن رنگ و استفاده ازموضوعات قدیمی ، استادند .

طرحهای مقدماتی که قبل از شروع به ساختن فیلم کشیده می‌شود ، غالباً به دکورساز و فیلمبردار و کارگردان کمک می‌کند . از این عکسهای فیلم «غرور و شهوت» (۱۹۵۷) اثر استانلی کرامر ، پیداست که صحنه‌های فیلم تا چه حد به طرحهای مقدماتی شباهت دارد .



«سینه‌راما» که در ۱۹۵۳ به‌نمایش گذاشته شد، باعث شد که راهیابی برای تقلید آن پیدا شود ــ وهمهٔ این راهیا مبتنی بود بر پرده پهنی که می‌بایست وسعت و عظمت آن نظر تماشاگران را بگیرد.
«سینه‌راما» قبلاً سه فیلم ۳۵ میلی‌متری بود که در کنار یکدیگر روی یك پردهٔ خمیده نمایش داده می‌شد. این عکس صحنه‌ایست از «تعطیلی سینه راما» (۱۹۵۵). اکنون از یك فیلم و یك پروژکتور برای نمایش «سینه‌راما» استفاده می‌شود.

سینماسکوپ، عکس «فشرده» ۳۵ میلی‌متری، و تصویری که از آن روی پرده می‌افتد. (جیمز استوارت درفیلم «روح سن لوئی»، ۱۹۵۷).

عکس ۷۰ میلی‌متری «تاد ــ اُو». (دیوید نیون و کانتی فلاس درفیلم «سفر هشتاد روزهٔ دوردنیا»، ۱۹۵۶).

۲-۹۱۰۴۰-۱

بها : ۷۹۰۰۰ ریال